

Université de Montréal

Shoah à travers l'œuvre de Samuel Beckett

par

Agata Mozolewska

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de Doctorat (Ph.D)
en Littératures de langue française

mars 2019

© Agata Mozolewska, 2019

Université de Montréal
Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Shoah à travers l'œuvre de Samuel Beckett

Présentée par

Agata Mozolewska

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
Président-rapporteur

Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche

Robert Schwartzwald
Membre du jury

Alain Goldschläger
Examineur externe

Simon Harel
Représentant du doyen

RÉSUMÉ

Shoah laisse une empreinte sur l'écriture de Samuel Beckett, elle la façonne, l'affecte, la contamine, alors qu'elle n'est jamais explicitement nommée dans l'œuvre. Dans ses textes d'après-guerre, depuis la *trilogie* jusqu'à *Soubresauts*, on remarque une évolution de la forme : textes saturés et phrases interminables, répétitions et enfin textes de plus en plus vides. En observant ces phénomènes, cette thèse interroge un rapport innommé et innommable entre Shoah et l'écriture de Beckett. Elle observe cette forme que Shoah donne à l'écriture en l'épuisant, en cherchant à la saturer, en la saccageant et enfin en lui faisant porter les marques de la disparition.

Dans un préambule nécessaire, on contextualisera et expliquera la notion de **corps concentrationnaire**, concept clé de cette thèse en tentant de la définir afin de justifier le lien entre l'image de ce corps et la figure qui surgit dans l'univers beckettien jusque dans la forme même du texte.

Dans une première partie, on analysera tout d'abord le phénomène de l'**épuisement** du corps dans l'univers beckettien en faisant le parallèle avec l'univers concentrationnaire. On soulèvera à la fois la question de l'inaboutissement de toute action, son inachèvement, son sisyphéen et interminable recommencement. On analysera ce même phénomène d'épuisement dans l'écriture beckettienne, qui comme le corps, signifie à la fois l'exténuation physique, matérielle, un « puisement » qui vide.

Dans la deuxième partie, on verra une certaine forme de continuité de cet épuisement dans le phénomène de la **défiguration** qui est une suite de la réduction du corps à son utilité d'animal ou de machine, à l'anonymat, au dépérissement total de l'individualité alimenté par la répétitivité abrutissante de certaines tâches, de certains gestes et de mouvements. Le corps du personnage beckettien dont le potentiel a été démoli en fin de compte ne peut que se transformer en figure dégradée, irreconnaissable, détruite. De la même façon, l'écriture qui ne cesse d'échouer se brise, se déforme tout en continuant à s'acharner à se donner une forme. C'est cet acharnement qui la ruine.

Enfin, dans un troisième temps, on soulèvera la question de la **disparition** qui fait partie de cette dégradation. La disparition des corps et de la forme, l'image disparue, l'absence et le texte qui s'efface hantent l'écriture beckettienne. Mais ces absences laissent malgré tout une empreinte, une manière de refléter ou d'aborder Shoah et « ce qui reste » de Shoah. Ce phénomène de disparition marque incontestablement la forme à travers les éclats, les bribes, les vides, un texte qui se présente en s'effaçant. Reste une trace du manque, du manque d'images et de mots. L'écriture de Beckett ne peut être qu'incomplète, trouée, lacunaire pour dire ou pour laisser entrevoir Shoah, sans jamais la nommer ou la montrer.

Mots clés : Beckett, Shoah, corps concentrationnaire, épuisement, défiguration, disparition.

ABSTRACT

The Shoah leaves an imprint on Samuel Beckett's writing, it shapes it, affects it, contaminates it, even though it is never explicitly named in the work. In his post-war texts, from the trilogy to *Soubresauts*, we see an evolution of form: saturated texts and interminable phrases, repetitions and, finally, texts that become more and more empty. By observing these phenomena, this thesis questions an unnamed and unspeakable relationship between the Shoah and Beckett's writing. This study observes this form that the Shoah gives to writing by exhausting it, saturating it, sacking it and finally make it bear the marks of disappearance.

In a necessary preamble, we will contextualize and explain the concept of the concentrationary body, a key concept of this thesis, by trying to define it to justify the connection between the image of this body and the figure that arises in the Beckettian universe even down to the text's form.

In a first part, we will analyze the phenomenon of the body's exhaustion in the Beckettian universe by drawing a parallel with the world of concentration. At the same time, we will raise the question of the inability of all action, its incompleteness, and its Sisyphean, endless renewal. This same phenomenon of exhaustion will be analyzed in Beckettian writing, which, like the body, signifies both physical and material depletion, a using-up that empties.

In the second part, we will see a certain form of continuity of this exhaustion in the phenomenon of disfigurement which follows from the body's reduction to its use-value as animal or machine, to its anonymity, to the total withering away of its individuality fueled by the mind-numbing repetitiveness of certain tasks, gestures and movements. The body of the Beckettian character whose potential has been demolished can ultimately only turn into a degraded, unrecognizable, destroyed figure. In the same way, the writing that continues to fail breaks down, becomes distorted even as it continually strives to give itself a form. It is this relentlessness that ruins it.

Finally, in a third moment, we will raise the question of the disappearance that is part of this degradation. The disappearance of body and form, the disappeared image, the absence and the fading text haunt Beckettian writing. But these absences still leave an imprint, a way of reflecting or addressing the Shoah and "what remains" of it. This phenomenon of disappearance undeniably marks the form through scraps, fragments, nothingness, a text that presents itself as fading away. Traces of emptiness, of missing images and words, remain. Beckett's writing can only be incomplete, unwhole, in order to say or suggest the Shoah without ever naming or showing it.

Keywords: Beckett, Shoah / Holocaust, concentration camp, exhaustion, disfigurement, disappearance.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	5
ABSTRACT	7
TABLE DES MATIÈRES	9
REMERCIEMENTS	11
INTRODUCTION	13
PRÉAMBULE	44
PREMIÈRE PARTIE : ÉPUISEMENT	83
ÉPUISEMENT DU CORPS.....	83
ÉPUISEMENT DE L'ÉCRITURE	116
DEUXIÈME PARTIE : DÉFIGURATION.....	139
DÉFIGURATION DU CORPS.....	147
DÉFIGURATION DE L'ÉCRITURE.....	187
TROISIÈME PARTIE : FRAGMENTATION, DISPARITION	217
CONCLUSION	274
BIBLIOGRAPHIE	283

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice, Catherine Mavrikakis, de m'avoir donné une chance et d'avoir cru en moi durant toutes ces années.

Je remercie David Barré, qui m'a donné confiance en moi et m'a transmis sa passion pour l'histoire et pour la philosophie.

Je remercie Isaac Hayon pour son soutien à des moments importants de la rédaction de cette thèse.

Pour une correction minutieuse de cette thèse, je remercie Caroline Proulx. Pour son aide et ses encouragements, je tiens à remercier aussi Terry Cochran.

Je remercie également Catherine Chartrand-Laporte et Josée Migraine pour leur amitié.

Enfin, merci à Sarah, ma fille, pour son rire et son amour.

INTRODUCTION

Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence (Didi-Huberman, 2001 : 9).

Les fragments s'écrivent comme séparations inaccomplies; ce qu'ils ont d'incomplet, d'insuffisant, travail de la déception, est leur dérive, l'indice que, ni unifiables, ni consistants, ils laissent s'espacer des marques avec lesquelles la pensée, en déclinant et en se déclinant, figure des ensembles furtifs qui fictivement ouvrent et ferment l'absence d'ensemble, sans que, fascinée définitivement, elle s'y arrête, toujours relayée par la veille qui ne s'interrompt pas. De là qu'on ne puisse pas dire qu'il y ait intervalle, puisque les fragments, destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart, non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge, ou les met en attente de ce qui les prolongera, les a déjà prolongés, les faisant persister de par leur inachèvement, toujours prêts alors à se laisser travailler par la raison infatigable, au lieu de rester la parole déchue, mise à part, le secret sans secret que nulle élaboration ne saurait remplir (Blanchot, 1980 : 96).

Représenter Shoah¹

Le débat auquel on doit faire face souvent quand on commence à aborder la question de Shoah bute aussi sur l'interrogation suivante : peut-on prétendre pouvoir dire ou encore, peut-on prétendre représenter les camps de la mort ? Sans viser de faire un

¹ Tout au long de ma thèse, j'utilise le terme de Shoah plutôt que de la Shoah. Ainsi, je considère Shoah comme un nom propre, un nom unique qui désigne un événement historique et qui devient un paradigme.

compte-rendu exhaustif de toute la polémique à ce sujet, il faut introduire cette problématique afin de montrer brièvement les opinions divergentes.

En outre, il est essentiel d'aborder la question du visible, c'est-à-dire de ce qu'on peut rendre visible, du représentable, et plus loin celle du dicible en ce qu'elle permet de confronter l'écriture de Samuel Beckett à la question de comment écrire après Auschwitz et comment écrire Auschwitz. Elle permettra aussi de voir à travers les corps du « petit peuple » (Beckett, 1970) beckettien certaines caractéristiques qui nous rappellent cette spécificité qu'on retrouve uniquement à travers l'image et la description des corps détenus dans les camps concentrationnaires nazis ainsi que de lire, de détecter à même les textes à la fois la présence et la disparition de ces corps. Je propose en effet de voir dans les figures qui peuplent l'univers beckettien celles des camps nazis et d'observer cette écriture qui en est aussi majoritairement contaminée, qui porte d'une part l'empreinte du trop-plein du corps et qui, d'autre part, tombant en miettes, défigurée, devient finalement poussière, une trace à peine visible des corps exterminés. À côté donc de cette question beckettienne de *comment dire*, s'en pose une autre, tout autant primordiale, celle de *comment donner à voir*, *comment représenter*.

Tout d'abord, peut-on représenter Auschwitz ? Auschwitz est-il représentable ? Peut-on mettre en images Shoah, reconstituer les camps de mise à mort ? Ces questions se posent à chaque génération et réveillent les débats. Le récent film de László Nemes, *Le fils de Saul* (2015), de la même manière que *Shoah* (1985) de Lanzmann, donnent à réfléchir à nouveau, autrement, sur les prises de vue des images des camps de mise à mort et sur la représentation. Ce dernier est un montage de plusieurs heures des témoignages alors que *Le fils de Saul* est une fiction sur Auschwitz, ce qui laisse dubitatif et circonspect au départ face à ce film.

Dans l'immédiat de l'après-Seconde Guerre, alors que de nombreux récits de survivants commencent à voir le jour, à côté de l'archivage des témoignages, on observe l'émergence aussi d'un nouveau type de littérature : celle des camps. Les philosophes posent la question de la production des récits et des images de Shoah : peut-on les produire justement puisqu'il devient impossible ou plutôt interdit de les reproduire ? Peut-on dire, peut-on nommer, peut-on témoigner et enfin, est-il envisageable de montrer Auschwitz

sans compromettre sa réalité ainsi que la parole et l'expérience des « témoins »? Est-il possible de faire aussi de la littérature, d'écrire Auschwitz et d'« écrire après Auschwitz »?

On peut penser que dire Auschwitz est exactement autant impossible que de « regarder un camp d'extermination en plan large » (Didi-Huberman, 2015 : 29), de donner à voir un « plan fixe », « un tableau de la situation d'Auschwitz » (Didi-Huberman, 2015 : 31). Il est aussi légitime de se poser la question sur ce qui, à travers les images et l'écriture, s'impose au premier plan. On peut tout d'abord se poser donc la question suivante : que veut-on montrer de « ça » d'abord et qui le montre?

Le lieu

On peut commencer par proposer de définir le lieu qu'est Auschwitz plutôt comme un non-lieu justement en ce que sa propriété principale est d'être invivable :

S'il est vrai qu'Auschwitz représente, suivant l'hypothèse d'Adorno, l'« auto-destruction de la raison », alors ce qu'il est arrivé dans ce *non-lieu* – où nul ne peut *habiter*, puisque « c'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir » (dans M. Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, p.173) et que dans ce camp d'extermination, rien n'a été construit si ce n'est la mort – devient le paradigme de la civilisation occidentale au XX^e siècle (Cohen, 2010 : 15-16).

Le camp concentrationnaire, ce « paradigme » de notre civilisation du XX^e siècle et même de l'époque actuelle, je dirai, serait un non-lieu irréprésentable et inhabitable, anciennement un endroit transformé en une zone de terreur où les humains sont massivement exterminés. Auschwitz est le lieu du génocide. Lieu qu'il est impossible de quitter, lieu réel et en même temps si absurde. « On sort de là par la cheminée du crématoire », disent les anciens du camp aux nouveaux-arrivés.

Pour l'historien d'art et le philosophe Georges Didi-Huberman, il n'y a pas de lieu irréprésentable ou inimaginable tant qu'il existe ne serait ce qu'une bribe d'image de ce lieu. Dans *Images malgré tout*, c'est cette bribe d'image qui surgit, qui persiste « malgré tout » à être vue, malgré la destruction du lieu, malgré si peu de traces qui restent.

Didi-Huberman s'oppose à cette obstination à refuser de montrer et donc peut-être aussi de voir le lieu d'extermination que manifeste Gérard Wajcman de manière catégorique :

« La Shoah fut et demeure sans image », écrit Gérard Wajcman; c'est même une chose « sans trace visible et inimaginable »; l'« objet invisible et impensable par excellence »; la « production d'un Irreprésentable »; une « destruction sans ruine »; « au delà de l'imagination et en deçà de la mémoire »; « chose sans regard », donc; afin que s'impose à nous l'« absence de toute image des chambres à gaz » (Didi-Huberman, 2004 : 41).

Cette vision que refuse Wajcman, car Auschwitz reste ou devient pour lui la « chose sans regard », son refus de montrer le lieu, n'est-il pas en fait un refus de représentation du lieu de sa part, l'équivalent de l'acceptation finalement allant dans le sens de l'argumentation négationniste qui révisé et qui nie clairement Shoah²?

La vision peut s'« opposer à toute représentation si celle-ci est le désir de coïncider avec une identité présumée du représentable. La vision de l'ab-ject, par définition, est le signe d'un ob-jet impossible [...]. » (Kristeva, 1980 : 180), selon Kristeva, cet objet privé du regard. Mais Auschwitz, au contraire, ne convoque-t-il pas « massivement » (Kristeva, 1980 : 180) notre regard? Sinon, que fait-on avec les images déjà existantes? Les considère-t-on comme des fausses? Les détruit-on? Faut-il les ignorer, les annuler?

Cette question ne rejoint-elle pas celle que se posent de nombreux écrivains et sans doute Beckett : que faire de l'écriture qui au lieu de raconter, essaie de représenter et essaie de dire Auschwitz sans alors nommer directement?

Il existe quatre seules « vraies » photographies³ prises clandestinement par les membres du Sonderkommando sur lesquelles, rappelons-le, on voit clairement depuis une

² Le négationnisme est un mouvement révisionniste néonazi dont les partisans sont des intégristes catholiques et musulmans. Ces partisans contestent les crimes contre l'humanité commis sur les Juifs d'Europe pendant la Seconde Guerre mondiale en avançant la thèse du « mythe de la Shoah ». Selon les négationnistes, Shoah, les chambres à gaz en l'occurrence seraient une invention juive. Ainsi, les camps de mise à mort ne seraient qu'une mise en scène juive, un prétexte sinon qui légitimerait la création d'État d'Israël ou encore qui justifierait la politique israélienne actuelle et les interventions militaires israéliennes.

³ Il existe d'autres images de l'intérieur des camps prises pendant la guerre, mais ce sont principalement les photographies prises par les SS eux-mêmes, donc malgré leur part de « vérité », elles ne peuvent pas « témoigner ». En effet, on sait que ces photographies prises par les Nazis montraient les images des situations mises en scène. Il semble tout à fait légitime de ne pas les considérer comme « vraies » au même titre que celles prises par les victimes – point de vue que je ne partage pas complètement, car je pense que

cache les femmes aux corps dénudés courir sur un fond de fumée provenant des fosses communes dans lesquelles brûlent les corps d'autres victimes. Ces images sont saisies comme des « instants de vérité » (Didi-Huberman, 2004 : 47) du *lieu malgré tout*, saisies « à bout de souffle : pure « énonciation », pur *geste*, pur acte photographique sans visée » (Didi-Huberman, 2004 : 54). L'acte de prendre l'image devient un acte de résistance, comme le note aussi Annette Wieviorka (Wieviorka, 2005 : 130). Malgré que leur « part essentielle » ne soit que « *lacune* » (Didi-Huberman, 2004 : 54), elles donnent à *imaginer* et donc à *voir* des *Images* aussi *malgré tout* de ce *lieu* loin de le montrer dans sa totalité. Peut-on l'accepter? Il faudrait poser la question autrement : peut-on demander de voir la totalité de ces images? N'est-il pas vrai « que l'image totale de la Shoah n'existe pas, de même qu'il n'existe pas une vérité totale ou absolue du génocide » (Cohen, 2010 : 27)? Devons-nous pour autant renoncer à montrer, renoncer à voir et enfin, renoncer à dire? Ne sommes-nous pas d'autant plus impliqués et dans l'image incomplète et dans les lacunes du texte?

Pour Wajcman, au contraire, ces quatre photographies ne sont que des *images-fétiches*. Ce jugement part de deux « thèses non révisables » : premièrement, toute vérité se fonde sur un manque, une absence, une négativité non dialectisable (thèse d'inspiration lacanienne). Deuxièmement, « toute image est une sorte de dénégation de l'absence », puisque « l'image est toujours affirmative ». Conclusion, toute image serait un « substitut attrayant » du manque, c'est-à-dire son fétiche (Didi-Huberman, 2004 : 96).

Pour répondre à Gérard Wajcman, Didi-Huberman propose de considérer les images que nous ignorons peut-être, mais qui elles, ne nous ignorent pas et qui, au

même si elle n'ont certainement pas la même valeur de témoignage, elles restent sans doute *images de...* . Ainsi, je pense qu'on doit les considérer au même titre que les dépositions des Nazis lors des procès. Juger de leur degré de véracité reste tout de même une affaire d'historien.

Les quatre « vraies » photographies sont celles prises en août 1944 en cache depuis la chambre à gaz par un détenu anonyme. Deux de ces photographies montrent la « crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz ». Les deux autres laissent entrevoir dénudées les « femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz ». Didi-Huberman écrit son essai *Images malgré tout* en analysant ces quatre photographies, et il observe : « Comme si la peur avait un instant disparu devant la nécessité de ce travail (du photographe), d'arracher l'image. On y voit, justement, le travail quotidien des autres membres de l'équipe, celui d'arracher aux cadavres, qui gisent encore au sol, leur dernière semblance humaine. Les gestes des vivants disent la pesanteur des corps et la tâche à mener dans l'immédiateté des décisions à prendre : tirer, trainer, jeter. La fumée, derrière, est celle des fosses d'incinération : corps posés en quinconce sur 1,50 mètres de profondeur, crépitements de la graisse, odeurs, recroquevillements de la matière humaine [...]. » (Didi-Huberman, 2004 : 22).

contraire, nous sollicitent, « supplient un regard de notre part » (Didi-Huberman, 2004 : 96). Ainsi, on peut repenser le lieu qui s'épuise aussi à travers le regard du spectateur sur ses limites, ses possibles et ses potentialités. Il est possible de l'épuiser d'une certaine manière en montrant son image, ne serait-ce que fragmentairement. Voir l'image du lieu d'Auschwitz, de ce non-lieu en fait, dont toute vie fut éradiquée scrupuleusement, sans ignorer son histoire n'est donc pas la remplacer, la considérer comme toute faite. Il s'agit plutôt d'« essayer voir » ce « *lieu malgré soi* » (Didi-Huberman, 2014 : 19), d'être capable « aujourd'hui, à en transmettre la cruciale nécessité » (Didi-Huberman, 2014 : 19).

Au moment de la libération de camp, le prisonnier Jorge Semprún accueille dans le camp les « visiteurs », les futurs témoins, les « passeurs de mémoires » pour *montrer*, pour leur *donner l'image à voir*. Ils sont encore dans le camp, et pourtant, ce lieu est déjà image en bribes. Semprún raconte comment il guide à travers les lieux quelques jeunes femmes de la Mission Française : « elles voulaient visiter le camp, on leur avait dit que c'était passionnant. » (Semprún, 2012 : 811). Il se demandera ainsi s'il est possible vraiment de leur montrer ce lieu qui déjà n'est plus tel qu'il devait être au moment où il fonctionnait sous les ordres des Nazis.

Montrer? Peut-être la seule possibilité de faire comprendre aura été, effectivement, de faire voir. Les jeunes femmes en uniforme bleu, en tout cas, auront vu. J'ignore si elles ont compris, mais pour ce qui est de voir, elles auront vu.

Je les avais fait entrer par la petite porte du crématoire, qui menait à la cave. Elles venaient de comprendre que ce n'était pas une cuisine et se taisaient, subitement. Je leur ai montré les crochets où l'on pendait les déportés, car la cave du crématoire servait aussi de salle de torture. Je leur ai montré les nerfs de bœuf et les matraques. Je leur ai montré les monte-charge qui menaient les cadavres jusqu'au rez-de-chaussée, directement devant la rangée de fours. Nous sommes montés au rez-de-chaussée et je leur ai montré les fours. [...] Je leur ai montré la rangée de fours, les cadavres à moitié calcinés qui étaient restés dans les fours (Semprún, 2012 : 812).

De l'autre côté, c'est à la porosité du lieu que se confronte l'historienne Annette Wieviorka en visitant déjà le lieu en tant que musée qu'est devenu le complexe du camp Auschwitz-Birkenau. À proximité de Birkenau, le Bunker I ainsi que le Bunker II

demeurent seulement en tant qu'« emplacements » (Wieviorka, 2005 : 121). Le lieu est invisible, ou plutôt, l'image qui en reste est le vide de ce lieu, une scène dépouillée, une vaste platitude. « En revanche, les ruines des très grandes chambres à gaz-crématoires sont visibles : des amas de poutrelles et de blocs de béton auxquels le profane ne comprend rien. » (Wieviorka, 2005 : 121).

Dans l'image du lieu qui est celui du camp, il y a non seulement forcément quelque chose d'invisible, mais surtout d'irréversiblement irrécupérable. Pour voir donc, il faut ici aussi comprendre et imaginer, accepter surtout l'impossibilité de tout voir. La chambre à gaz est une de ces images impossibles du camp, certes, mais faute de « vraie » image de la chambre à gaz, devons-nous refuser toute image des camps qui vient à nous? Les lieux, pouvons-nous les ignorer? N'est-ce pas plutôt que le lieu d'extermination devient aussi aujourd'hui un *lieu de survivance* (Didi-Huberman, 2014)?

En parlant du film *Shoah*, Didi-Huberman relève le « paradoxe de ce lieu malgré tout » (Didi-Huberman, 2014 : 21) que nomme le réalisateur Claude Lanzmann dans « J'ai enquêté en Pologne » :

Le choc n'est pas seulement de pouvoir assigner une réalité géographique et même topographique précise à des noms devenus légendaires – Belzec, Sobibor, Chelmno, Treblinka, etc. –, il est aussi et surtout de percevoir que « rien n'a bougé » alors que tout a été détruit. Mais ce lieu est aussi un lieu malgré soi, puisqu'il a perdu sa configuration spatiale caractéristique – tout ayant été rasé – et puisque Simon Srebnik⁴ n'a d'emblée rien à décrire ou à raconter, seulement à y être filmé dans une double distance réminiscente d'une étrangeté et d'une reconnaissance : « Difficile à reconnaître, mais c'était ici. [...] Oui, c'est le lieu (Didi-Huberman, 2014 : 21-22).

Malgré qu'il soit irreconnaissable, le lieu survit, il est un vestige en soi. Il suffit de cette présence du témoin pour que le non-lieu redevienne le lieu des mises à mort et se transforme enfin en un lieu de survivances.

⁴ Simon Srebnik est le survivant qui est interviewé dans ce film par Lanzmann, filmé dans ce lieu même « dévasté » (Didi-Huberman, 2014 : 21) du camp de Chelmno (« une vaste clairière vide, marquée seulement par la fondation d'une rampe ou d'un espace rectangulaire » (Didi-Huberman, 2014 : 21)).

Témoigner

Certes, Shoah peut bien être un concept malléable, un concept qui peut constituer une base pour explorer l'absence d'images et la tare du dire comme une tare originelle, un signe du manquement et du fragmentaire greffé sur « ce qui reste » du deuil et des cendres. Ce serait un concept qui peut s'approprier et donc être manié, sans totalement s'acquérir. Loin d'être un objet d'interprétations, il peut néanmoins se prêter à la malléabilisation bien que, comme dans le cas de tout autre concept, par facilité et prudence, on voudrait le voir défini et moulé sous une forme bien stable et définitive.

Avant de parler de l'œuvre de Samuel Beckett et de l'analyser en fonction de ce que j'entends par ce concept malléable de Shoah ainsi que celui du corps concentrationnaire, je dois rappeler brièvement ce qu'on entend par *dire* et *voir* dans l'étude même que je propose, faisant les liens entre ces deux termes-là dans le contexte de l'analyse des œuvres d'Auschwitz et l'écriture beckettienne, ainsi que commencer par rappeler la définition de ce qu'on entend par la figure de témoin.

Comme on le voit notamment chez Agamben et chez Derrida, on distingue en effet deux figures de témoin : celui qui est une troisième personne, autrement dit un tiers dans un litige entre deux personnes concernées, *terstis*, et celui dont le vécu est en question, *superstes*.

En se rapportant aux récits concentrationnaires *Les naufragés et les rescapés* d'un Primo Levi⁵ et *L'archipel du Goulag* d'Alexandre Soljénitsyne⁶, on distingue un autre type de témoin : celui qui ne survit pas à l'événement même sur lequel porte le témoignage. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, à partir de ce constat, Agamben va d'ailleurs continuer à aborder la question du témoignage et du statut du témoin qui parle à la place de celui qui

⁵ Dans *Les naufragés et les rescapés*, l'auteur s'interroge sur la nature de son témoignage du survivant : « Avons-nous été capables, nous qui sommes rentrés, de comprendre nos expériences ? Ce qui nous entendons communément par "comprendre" coïncide avec "simplifier" » (Levi, 1989 : 36).

⁶ Soljénitsyne dédie son livre à « ceux à qui la vie a manqué pour raconter ces choses ». « Et – ajoute-t-il dans sa dédicace – qu'ils me pardonnent de n'avoir pas tout vu, de n'avoir pas tout retenu, de n'avoir pas tout deviné. » (Soljénitsyne, 1976 : 5)

n'est pas revenu des camps et particulièrement du « musulman »⁷. Ce dernier s'est laissé mourir sans résister, il a abandonné et ne témoignera pas.

En même temps, s'impose donc une réflexion sur la forme à donner à ce témoignage impossible. Il est impossible car, comme l'explique Agamben, le vrai témoin, le « musulman », est celui qui ne pourra jamais témoigner. C'est celui qui « a vu la Gorgone », « cette tête féminine terrifiante cernée de serpents, dont la vue provoquait la mort » (Agamben, 1999 : 56).

Gorgone est privée du visage, explique-t-il, au sens que les Grecs donnaient au terme *prosopon*, qui signifie étymologiquement « ce qui se tient devant les yeux, ce qui se donne à voir ». [...] Si voir la Gorgone signifie : voir l'impossibilité de voir, alors la Gorgone ne nomme pas une chose qui réside ou advient dans le camp, une chose que le musulman, à la différence du rescapé aurait vue. Elle désigne plutôt l'impossibilité de voir propre à qui habite le camp, à qui, dans le camp, « a touché le fond », est devenir un non-homme. Le musulman n'a rien vu ni connu – sinon l'impossibilité de voir et de connaître. [...] Qu'au « fond » de l'humain il n'y ait rien d'autre qu'une impossibilité de voir – voilà la Gorgone, dont la vision a transformé l'homme en non-homme. Mais que précisément cette inhumaine impossibilité de voir soit ce qui appelle et interpelle l'humain, l'apostrophe⁸ à laquelle l'homme ne peut se dérober – voilà le témoignage, et il n'est rien d'autre. La Gorgone et celui qui l'a vue, le musulman et celui qui témoigne pour lui, c'est un seul regard, une seule impossibilité de voir (Agamben, 1999 : 56).

Selon Agamben, les « vrais » témoins des camps sont donc ceux qui sont disparus dans les camps. Les survivants témoignent pour eux, pour ces témoins vrais mais absents, pour les « musulmans ».

⁷ J'emprunte cette orthographe à Sylvie Delvenne, Christine Michaux et Marc Dominicy, auteurs de l'ouvrage *Oralités : catégoriser l'impensable. La figure du « musulman » dans les témoignages de rescapés des camps nazis* (2005) ainsi qu'à Giorgio Agamben (1999). De cette manière, comme de nombreux auteurs, j'évite la confusion avec le terme *musulman* qui désigne communément un fidèle de l'Islam. On n'est pas certain de l'origine de l'utilisation de ce mot. Agamben le confirme en soulignant le désaccord « sur l'étymologie du terme » (Agamben, 1999 : 47) : « Sur l'origine du terme *Muselmann*, les avis divergent. [...] L'explication la plus probable renvoie au sens littéral du terme arabe *muslim*, signifiant celui qui se soumet sans réserve à la volonté divine [...], dit-il » (Agamben, 1999, 46). On évoque la posture des musulmans lors de la prière qui ressemblerait à celle des « musulmans » dans les camps qui se recroquevillent de l'épuisement dû au froid, à la maladie et à la faim.

⁸ Agamben qui cite Frontisi-Ducroux sur la Gorgone, rappelle le parallèle qu'il fait entre la figure grecque « qui déroge à la convention de la peinture sur vase » et « l'apostrophe, figure de rhétorique où l'auteur, brisant la convention narrative, s'adresse à un personnage ou directement au public. ». « Ainsi – ajoute-t-il – l'impossibilité de la vision – dont Gorgo est la signature – contient-elle quelque chose comme une apostrophe, un appel auquel on ne saurait se soustraire. » (Agamben, 1999 : 56-57).

Comment dans ce cas-là appeler aussi celui qui témoigne sans avoir vécu l'événement, qui n'a pas connu directement Shoah, et surtout, comment considérer sa vision *in absentia*? Est-elle légitime? Peut-il être témoin, prétendre nommer l'événement qui souvent pour ceux qui l'ont vécu demeure innommable et reste du domaine du « savoir de l'invisible » (Robin, 2003 : 272)? Raconter Shoah serait-il réservé aux témoins oculaires, à ceux qui ont été présents? La vision des témoins *in absentia* serait-elle recevable? Shoah devient un terme malléable qui nous amène à la question de la légitimité de la réflexion sur Shoah dans la littérature, non pas celle des camps, celle des survivants ou de leurs proches qui n'a pas besoin d'être validée, mais celle de l'écrivain qui n'a pas vécu l'événement mais qui « accueille une vision » (Nouss, 2010) et qui forcément se prépare à la dire et surtout, comme Beckett, à échouer à la dire.

Images floues

Je ne suis certainement pas la première à constater à travers les lectures et les recherches sur les questions que pose l'acte même de l'écriture de Shoah qu'il est difficile de s'y pencher sans être confronté tôt ou tard à la question de l'image, même quand on aborde le texte, les mots, tout ce qui appartient au registre du dit uniquement et de l'écrit. Est-ce surprenant? L'image est obsédante ici, je pense plus que dans un autre contexte : l'image et le manque, le creux qu'elle crée. Elle est en quelque sorte une quête de l'impossible, mais une quête inéluctable. En même temps, sans elle, sans cette question de *regarder* et de *voir*, du *regard* et de la *vue*, il est impossible d'aborder selon moi celle du *dire*. Dans la littérature même, *comment dire* est intrinsèquement lié à *comment voir*. C'est la notion de l'image floue qui me permet de catégoriser en quelque sorte une certaine forme du texte qui montre Shoah, non pas un texte troué de silence, non pas plus un texte-témoignage ou un récit construit autour d'une expérience, mais le texte qui correspondrait à l'image floue s'il était purement question de *montrer*. Mille mots valent-ils une image? Mille mots valent-ils une image floue?

André Neher faisant référence à Adorno déclare qu'« il faut penser Auschwitz comme concept, mais que cette prescription n'est pas exécutable parce qu'elle se heurte à

une limite de la pensée et donne lieu plutôt au silence » (Lacoue-Labarthe, Nancy, 1981 : 310).

Nancy de son côté constate « la spécificité d'Auschwitz en ceci que "la fin de l'homme y est un projet à soi seul, et non l'essai d'un autre projet". "Auschwitz inaugure le projet de la fin de l'homme, ce que veulent dire : extermination, solution finale". » (Lacoue-Labarthe, Nancy, 1981 : 313).

Dans *Dialectique négative*, Adorno annonce la fin de l'écriture en disant qu'« après Auschwitz on ne peut plus écrire de poème » et que « toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures » (Adorno, 1978 : 287).

Ainsi surgissent les questions sur la possibilité de la littérature de Shoah et après Shoah, sur le potentiel de l'écriture à nommer, les questions littéraires aussi sur la forme, sur comment faire exister l'irreprésentable à travers la littérature, comment dire enfin l'innommable. En même temps, on peut penser à « l'infini de la quête » (Benoit, 2001 : 128) que soulève la question du judaïsme chez Jabès et l'impossibilité de nommer. L'« infini de la quête » loin d'être une impasse se traduit en quête de sens. Il est assuré dans le judaïsme par l'imprononçabilité du Nom de Dieu. Cela « jette l'homme dans l'entreprise inachevable de tenter de dire Dieu » (Benoit, 2001 : 128).

De la même manière, l'innommable et l'irreprésentabilité de Shoah qui pourtant porte bien son nom, donne naissance à une quête infinie que l'écriture aborde entre le vertige de l'épuisement du potentiel du langage et du sens et la dissolution de l'image et du texte.

Cette forme du dire et du texte spécifique que je retrouve chez Beckett, qui défie toute catégorie et qui ne se laisse pas dé-finir me permet de trouver un parallèle entre l'irreprésentable et ce qui se cache dans l'*innommable*. Ainsi, l'impossibilité de voir, et tout ce que cela réveille comme débat esthétique et philosophique, aide le lecteur à aborder la question de l'innommable justement et à saisir peut-être son sens. Les deux registres se font évidemment écho.

Les débats philosophiques, esthétiques et éthiques sur la question de la pertinence et de la légitimité de la représentation qui accompagnent chaque sortie de films sur Shoah, chaque performance artistique, bref, chaque « tentative » de *montrer* les camps d'extermination, nourrissent incontestablement la réflexion littéraire : celle sur l'analyse

de l'écriture et de ce qu'on peut discerner peut-être bien du vrai à travers son propos et sa forme.

Dans son essai *Sortir du noir*, Didi-Huberman écrit : « Sans doute la Shoah est-elle, irréductiblement, ce "trou noir au milieu de nous" » (Didi-Huberman, 2015 : 13) devant et avec lequel, on se demande « que faire ». En s'adressant directement au réalisateur hongrois, auteur du film *Saul*, il aborde la « vraie » question de « représenter » :

Devant le problème de réalisme qui se posait à vous – et je me dis qu'il est bien plus difficile de représenter un enfer qui a existé qu'un enfer imaginaire... vous aviez donc une tâche plus délicate que celle d'un Giotto ou d'un Jérôme Bosch –, vous avez fermement « adopté un point de vue » : une prise de position sur les questions concomitantes des « perspectives », des « optiques » et des « distances convenables », comme le disait Benjamin. D'un côté, vous avez *focalisé* chaque plan de votre film sur une précision documentaire remarquable [...]. D'un autre côté, vous avez compris qu'il fallait aussi *remettre en question la focale* : en cherchant la « distance convenable », vous avez donc fini par dialectiser la distance (Didi-Huberman, 2015 : 26-27).

Rappelons-le, Saul, le personnage principal du film, est traqué par la caméra et filmé de près, mais tout le reste est plongé dans le flou : le camp avec la plupart des détenus, les chambres à gaz, les fours crématoires, les fosses communes – toute image qui pourrait directement évoquer ou montrer l'entreprise génocidaire d'un camp de concentration reste dans le flou. Paradoxalement, cela laisse le spectateur voir quelque chose du camp sans pour autant lui autoriser une visibilité. On ne voit que flou. Néanmoins, à travers ce flou percent les bribes d'images-spectres nébuleuses et troubles. Cette manière de montrer Shoah est proprement le questionnement sur le *comment*. Ici surgissent les questions : que peut-on voir de Shoah, comment voir, comment montrer, de la même manière que chez Beckett, celles de *comment dire* principalement.

La critique a violemment contesté le bien fondé de ces rapprochements cinéphiliques (Frodon, 2007) : « seule la représentation directe de l'expérience concentrationnaire justifie les commentaires qui s'y rapprochent, et toute tentation d'étendre l'analyse à des œuvres aussi éloignées du sujet que *Le Limier* (1972) de Joseph Mankiewicz ou *L'Aventura* (1960) de Michelangelo Antonini relève du délire interprétatif

» (Frodon, 2007 : 40). On ne peut pas concevoir que « voir » Shoah ne puisse être qu'une rétrospection strictement documentaire. La représentation ne peut donc que dériver de l'Histoire et du témoignage, la vision ne peut être que nette. L'image ne peut être acceptable, et donc reçue en tant que telle, que si elle est réelle. La parole ne peut être entendue, que si c'est celle du témoin. Dans le cas contraire, elles risquent, aussi bien l'une comme l'autre, de traduire et non pas de montrer, d'interpréter donc et non pas de dire « vrai ». Le débat commence donc à ce moment-là, au moment de la réflexion sur la légitimité d'une image ou d'une parole. Et la légitimité dans ce cas-là peut être validée uniquement par la véracité.

Si on se conforme aussi à ce que Primo Levi entend par le témoignage, on se priverait de toute réflexion artistique sur Shoah, de toute création, et on s'imposerait l'ordre d'une documentation stricte et historiquement valide. Sinon, le silence.

Rappelons quand même qu'il existe un nombre considérable d'œuvres sur Shoah comme c'est le cas d'autres événements historiques. Chacune de ces œuvres est plus ou moins passée par le filtre de la légitimité et de la crédibilité artistique, entre autres. Mais peut-on poser la question de la légitimité de l'expression artistique? Peut-on brimer l'écriture qui n'a pas le poids du témoignage au sens strictement historique du terme? Peut-on interdire enfin l'image qui ne montre pas « clairement »? Serait-elle pour autant fictive ou fausse?

« L'image qui sort du noir » dont parle Didi-Huberman est en fait comme « le réel sorti du vide » (Didi-Huberman, 2015 : 29). Mais ce vide est celui de la vacuité, le vide quantique « comme fondement ultime de toute réalité ». Il a quelque chose peut-être bien de ce *Tohu* biblique, de cette « vacuité métaphysique qui est potentialité pure et non actualisée ». Loin d'être le « potentiel absolu », ce vide d'images, le vide comme le noir de Shoah, le gouffre noir des images et des mots disparus, a une potentialité dont l'art seulement, et la littérature particulièrement, peut dégager quelque chose de visible et de dicible sans forcer pour autant la netteté de l'image ou du dire.

« La dispersion est le principe poétique du montage », disait Bertolt Brecht. De ce vide d'images et de mots qu'on constate, vide qui est une mise en fuite, une séparation, une perte même, mais qui n'est jamais total, il est possible de sortir l'image ou la parole en éclats, quelques bribes infimes, flottantes et quasi inintelligibles, ce qui permet malgré la

dispersion d'apercevoir et d'entendre, ne serait-ce que fragmentairement, l'image et la parole, hésitante puisque non contextualisée, incomplète, floue et probablement aussi la plupart de temps spectrale, l'image éclatée, peut-être même éphémère, mais saisie dans le mouvement et l'urgence.

À partir du moment où on entreprend de contextualiser une œuvre, elle devient forcément une œuvre sur un sujet alors qu'il reste tout à fait évident que l'auteur peut se réserver le droit à la thématisation, ou au contraire, le refus de thématiser comme c'est, je pense, le cas de l'écriture beckettienne, cette écriture émietlée et dispersée qui tente de dire Shoah.

Samuel Beckett

Tout d'abord, Beckett est considéré, auprès de Ionesco, comme un dramaturge de l'absurde et de la *dispersion* en ce qu'il montre à travers son œuvre l'absurdité de la condition humaine, l'absurdité mais aussi la spectralité du langage, l'absurdité du monde dans lequel l'être humain reste interminablement cloîtré et chez qui l'abandon a pris la place de la quête de sens. L'homme chez Beckett ne peut que se résigner à la mort mais aussi accepter son inertie existentielle, peut-être bien aussi par ennui ou par paresse intellectuelle. Cette résignation ou le renoncement au sens est davantage absurde.

Le terme même de l'absurde est banalisé en ce qu'il se réfère de plus en plus exclusivement au ridicule. Rappelons-le, la définition du théâtre de l'absurde repose sur la combinaison du dérisoire et du métaphysique (Roubine, 2004). L'absurde se définit comme « ce qui est ressenti comme déraisonnable, comme manquant totalement de sens ou de lien logique avec le reste du texte ou de la scène. » (Pavis, 2006 : 1).

Au théâtre, on parlera d'éléments absurdes lorsqu'on ne parvient pas à replacer ceux-ci dans leur contexte dramaturgique, scénique, idéologique. [...] L'acte de naissance du théâtre de l'absurde, comme genre ou thème central, est constitué par *La Cantatrice chauve* de Ionesco (1950) et *En attendant Godot* de Beckett (1953) [...]. On parle parfois du théâtre de dérision, lequel « cherche à éluder toute définition précise, et progresser à tâtons vers l'indicible ou, pour reprendre un titre beckettien, vers l'innommable » (Pavis, 2006 : 1).

Pour Pavis, à côté de l'absurde « nihiliste » et de l'absurde « satirique », il existe l'absurde qui s'inscrit à travers la forme, tel que l'on observe chez Beckett notamment, l'absurde encore comme « stratégie », « l'absurde comme principe structural pour refléter le chaos universel, la désintégration du langage et l'absence d'image harmonieuse de l'humanité » (Pavis, 2006 : 2).

En effet, l'œuvre de Beckett n'a rien de commun avec celle de Ionesco. Même si la question de l'absurdité de la langue reste au cœur d'une grande partie de son œuvre théâtrale, elle est abordée en général de manière complètement différente de celle de l'auteur roumain. En revanche, on voit bien au-delà de ses pièces de théâtre que la langue chez Beckett se creuse et que les mots en effet se contractent ne parvenant plus à dire : l'absurde est grave, mais aussi, il est le renoncement à l'acceptation du non-sens. L'absurde beckettien semble être à l'opposé de la résignation. Il n'accepte pas l'impasse, l'impossibilité de montrer, de voir et l'impossibilité de dire. L'écriture tergiverse à l'instar du corps scénique, mais elle ne cesse de nommer quitte à s'épuiser inefficacement. Cette gravité devient à la fois un principe de dire et un principe de structure. À travers le creux des mots se creuse aussi la structure, se déforme le corps scénique et le corps du texte.

Beckett ne souhaitait pas être catégorisé en tant qu'auteur du théâtre de l'absurde en partie par souci que son œuvre ne soit théorisée et plaquée finalement sur une sorte de grille de règles prédéfinies et des principes d'interprétation hâtifs et réducteurs. Ses pièces de théâtre, *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours!*, sont représentatives d'une certaine période d'écriture scénique, d'une certaine vision du monde insensé d'après la Seconde Guerre mondiale dont il n'y a plus rien à attendre. Ces œuvres théâtrales montrent un univers vidé d'espoir où existent quelques bribes de sens qui se mêlent à l'insensé et provoquent le rire, le rire hystérique et même pervers, le rire où se mêlent la folie et le désespoir, le rire salvateur aussi – le dernier recours pour la survivance de l'humanité. Elles sont représentatives seulement de cette période pendant laquelle l'auteur scénique explore donc la dérision, le rire macabre, pour traduire sans doute l'inaboutissement et l'incompréhension de ses figures humaines anonymes et insignifiantes face au monde désert au lendemain de catastrophes. On retrouve dans son théâtre par ailleurs un nombre de sujets qui n'ont pas manqué d'être relevés et étudiés par la critique,

notamment, celui du temps et de l'absurdité de la condition humaine en général qui en est la conséquence, le non-sens de l'existence lié à la mort, l'interminable attente de la mort, l'inertie, l'impuissance et l'inaction de l'homme face à l'inéluctable agonie, l'anonymat enfin, l'enfermement ainsi que la cruauté des rapports humains principalement.

Toutefois, la question que pose une majeure partie de l'œuvre de Samuel Beckett, et c'est là mon hypothèse, est celle de comment donner à voir, à même l'écriture, l'image absente de Shoah, l'improbabilité, le tabou même, l'image interdite du corps disparu et qui ne laisse pas pour autant son spectre disparaître puisque sa disparition est devenue une continue et interminable suite d'images fantasmées de ce corps. L'écriture de Beckett pose la question aussi bien de la forme que du sens du comment dire Auschwitz. Son écriture est dans sa totalité une écriture scénique en ce qu'elle réfléchit aussi dans sa forme sur comment, à travers le dire, donner à voir. L'image du corps est l'obsession de cette écriture. Le texte s'obstine à retracer le corps qui n'existe plus, non pas le corps d'un mort, d'un disparu ou un corps-souvenir, mais le corps réduit en cendres, son image devenue floue et instable, flottante, aérienne, sans contours, sans forme, le corps *in absentia*. Finalement, l'écriture semble en être le résidu. Elle naît de l'inaboutissement, de l'inassouvissement même de cette image spectrale. Chercher à écrire cette image serait donc une façon d'accepter de tomber dans le vide. Mais l'écrire (et la lire) donnerait peut-être bien aussi une sensation purement charnelle de la frôler.

Elle ne peut être qu'obsessionnelle, terrifiante, elle s'apparente à l'image-panique qui surgit malgré tout, dans la nécessité et l'urgence.

« L'image sort du noir : et c'est alors une image-panique » (Didi-Huberman, 2015 : 30), dit Didi-Huberman au sujet de ces images floues de *Saul*. Comparablement à cette « image-panique » qui sort du noir, du gouffre impénétrable rempli d'absences, les mots surgissent, brisés et dispersés.

Je pense que c'est dans ce sens aussi qu'on peut concevoir les mots chez Beckett, l'écriture aussi bien que le texte qui devient une certaine forme dissolue donnant ainsi à voir l'absence. Le texte se compose des mots-panique, des mots brisés, écrits dans la précipitation de ce qui s'échappe, de ce qui échappe à l'entendement aussi – Shoah. Ce sont les mots anéantis, peut-être bien des bribes de témoignages impossibles, des éclats flous. De la même manière que les quatre images arrachées au réel (Didi-Huberman, 2015),

prises en cachette par les membres de Sonderkommando en 1944 et à travers lesquelles on peut détecter les conditions mêmes de la prise des photos, la terreur de se faire prendre et la terreur de ce qu'on essaie de montrer de la scène qui se déroule en face et qu'on essaie de capturer, de figer – ces images qui sont justement loin d'être claires, elles sortent de l'ombre, elles sortent du noir (Didi-Huberman, 2015). À travers le flou, l'imperfection du cadrage, le débordement du noir, elles reflètent cette urgence, la même qu'on voit chez Nemes, dans *Saul*, et c'est dans le flou et donc dans ce qu'on n'arrive pas à voir clairement, qu'on saisit peut-être le mieux quelques images hâtives du camp de mise à mort : les chambres à gaz, les fours crématoires, les fosses. En les regardant, ou plutôt en habituant le regard à cette vue, on confirme que c'est probablement l'image floue qui peut être la seule image recevable d'Auschwitz⁹ de même que le dire flou ou brisé, en quelque sorte subliminal qui est la seule manière de dire Auschwitz pour celui qui n'a pas vécu, qui est le témoin d'Auschwitz *in absentia*.

Ces images et ces mots pourraient-ils être nets ? On ne peut pas les montrer ou les dire autrement que dans cette forme d'effacement sans tomber en effet dans le piège du pathos ou encore de la banalisation. L'auteur prend donc un risque et les mots à l'instar des images chez Nemes sont non seulement flous mais aussi tremblants et donc instables¹⁰.

Didi-Huberman défend cette image floue, instable et fragmentaire. Peut-on « montrer » Shoah autrement, dans une image claire et nette, dans une perspective large (comme dans le film *La liste de Schindler* par exemple)? – se demande-t-il (Didi-Huberman, 2015). Peut-on en produire ou reproduire les images intactes de Shoah, des

⁹ En parlant de *La liste de Schindler*, Didi-Huberman évoque cette « vision panoramique du SS qui contemple le camp. « Mais à Birkenau – dit-il en s'adressant au réalisateur de *Saul* – c'est tout autre chose, et vous êtes parti de cette évidence que, dans un tel espace où l'horreur est obsidionale, le seul regard possible est un regard de courte distance et de courte durée : un regard contraint de traverser la mort en passant, puis de vite baisser les yeux vers le sol. L'image qui *sort du noir* se caractérise donc par ses propres limites tactiles : là où elle survient nettement, l'épaisseur – la profondeur de champ – est infinie. La zone de netteté est comme une lame : elle est une coupe dans l'espace visible, mais son intervalle d'efficacité, son lieu de coupe, est extrêmement mince. L'horreur est *tranchante*, en effet. Mais elle est également *indistincte* tout autour, comme ces cris que l'on entend et comme ces corps – éperdus de terreur ou déjà morts – que l'on voit dans le flou. » (Didi-Huberman, 2015 : 29-30).

¹⁰ Nemes dit avoir renoncé à la « netteté numérique » dans *Saul* : « [...] nous avons voulu utiliser la pellicule argentique 35 mm et un processus photochimique à toutes les étapes du film. C'était le seul moyen de préserver une instabilité dans les images et donc de filmer de façon organique ce monde. L'enjeu était de toucher les émotions du spectateur – ce que le numérique ne permet pas. » (Didi-Huberman, 2015 : 28).

chambres à gaz, des fours crématoires, des feux, des corps, des cendres? Peut-on observer la mort, cette mort-là? Peut-on la regarder en face?

De la même manière que l'image des camps se dissipe et se disperse, Beckett nous montre fragmentairement, à travers les lacunes et l'opacité la dissolution du corps et du lieu. Il fait échouer le texte et donne à lire les éclats, des morceaux décomposés, d'où probablement cette impression qu'on a en tant que lecteur de l'incohérence, du flou ou de l'inachèvement propre finalement à l'image de Shoah. C'est une façon selon moi d'écrire le non-sens, de tenter de reproduire à même le texte le non-sens de cette terreur-là et de ce corps-là.

On répertorie un grand nombre de travaux sur Samuel Beckett, à commencer par la remarquable biographie de James Knowlson (2007) qui contextualise toutes ses œuvres. Comme tout biographe, Knowlson cherche à établir immanquablement les liens entre les événements autobiographiques et historiques pour en dégager les explications logiques et surtout une lecture « logique » ou encore « philologique » des œuvres, comme entre autres l'influence de la psychanalyse sur son œuvre, la nostalgie de son Irlande natale, les rapports de l'auteur avec ses parents, les rencontres, etc.

Michèle Touret réfléchit aussi sur la question du *vécu*. Elle met en évidence aussi certains points qui méritent d'être rappelés pour une lecture de l'œuvre de Beckett finalement contextualisée, et notamment, ceux de son engagement dans la Résistance en France ainsi que son amitié avec Alfred Péron arrêté et déporté dans le camp de Mauthausen dès 1942 ou encore, l'engagement en tant que chauffeur à la Croix Rouge en Normandie entre 1945 et 1946 :

Beckett ne pouvait pas ne pas connaître les écrits de toute nature qui commençaient à circuler après 1945 et la libération des camps, ne serait-ce que parce que Mania Péron, la femme de son ami résistant mort en déportation, lui donnait à lire ceux qu'elle recevait sous forme de manuscrits. Que Beckett n'en ait jamais rien dit n'autorise pas à penser que ces écrits, sous leurs diverses formes, souvent inabouties littérairement, [...] sont restés sans effet sur sa création du moment (Angel-Perez, Poulin, 2014 : 24).

Malgré le fait que cette lecture des œuvres beckettiennes à la lumière des événements biographiques reste tout à fait incontournable et pertinente, elle n'influencera pas l'analyse du corpus que je choisis en me limitant toutefois par la date de leur écriture. Ainsi, j'observe l'ensemble de l'œuvre de Beckett à partir des années après la Seconde Guerre mondiale et qui correspondent à la parution de la *trilogie*¹¹, d'*En attendant Godot* (1952), de *Fin de partie* (1957) et de *La dernière bande* (1960). Les pièces de théâtre sont les œuvres majeures empreintes de la thématique même des camps concentrationnaires, sujet qui contaminera par la suite dans de nombreuses œuvres bien plus tardives et la forme et le langage, en occurrence celles de *Comment c'est* (1961), *Têtes-mortes* (1972), *Le dépeupleur* (1970), *Pour finir encore et autres foirades* (1976), *Mal vu mal dit* (1981), *Cap au pire* (1991), *Soubresauts* (1989), ainsi que les textes pour la télévision comme *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).

Les travaux sur l'œuvre de Samuel Beckett connexes avec mon sujet sont nombreux, notamment ceux où il est question du corps, de l'obsession même du corps, du phénomène de son épuisement, de son amoindrissement, de sa médiocrité. Tous ces phénomènes ne font qu'alimenter celui de la disparition; face à ce dernier, la critique reste cependant prudente et insuffisante.

Même si toute œuvre de Beckett est abondamment analysée principalement sous cette optique du corps qui se dégrade, je constate, généralement, un intérêt majeur plutôt pour les pièces de théâtre, et je valide cette constatation dans les études qui font le lien entre l'image de ce corps ruiné et la perte des repères spatiotemporels qui sont irrévocablement la suite d'une « certaine » catastrophe. Cette catastrophe, si évidente sur « la scène du pire »¹² de *Fin de partie* qui d'ailleurs règne dans l'univers beckettien et que l'auteur n'ose ou ne peut nommer, la critique, la plupart de temps, s'abstient de la nommer aussi. Pour ne pas dire Shoah ? ...

¹¹ Pour toutes les dates, je me réfère à la chronologie établie par Édith Fournier disponible sur les pages des Éditions de Minuit, la maison d'édition qui a publié toutes les œuvres de Samuel Beckett : *Molloy* (1947-48), publiée en 1951, *Malone meurt* (1948) publiée en 1951, *L'Innommable* (1949) publiée en 1953.

¹² Titre de l'ouvrage de François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire : Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*.

Deux œuvres majeures sur l'écriture scénique de Beckett initient une réflexion en ce sens et approfondissent la lecture qui met de l'avant les figures anonymes et déshumanisées d'un univers postcatastrophique ou postconcentrationnaire si l'on veut : *L'Épuisé* qui est une lecture de *Quad* de Gilles Deleuze, et celle de Theodor Adorno sur *Fin de partie*. Ce dernier note déjà chez Beckett l'absurdité qui se reflète à travers le « langage régressif » (Adorno, 1984 : 202) et la démolition du sens. Cette absurdité traverse « la charpente linguistique » (202) tout en l'ébranlant et en la démolissant à son tour. Mais, dit-il, « une telle construction de l'absurde ne s'arrête pas non plus aux molécules du langage [...]. Comprendre *Fin de partie* ne peut signifier qu'une chose : comprendre qu'elle est incompréhensible, reconstruire concrètement l'ensemble cohérent de sens de ce qui n'a pas de sens. » (203).

Adorno s'interroge sur les catastrophes qui pourraient inspirer celle de *Fin de partie*, pièce écrite en 1948 qu'il voit à l'opposé d'un certain conformisme philosophique (celui des existentialistes) ou littéraire où l'on reste dans la pure présentation (principe flaubertien, dit-il). *Fin de partie*, et la majorité des œuvres beckettiennes, est « dépouillée de cette universalité de la théorie qui dans l'existentialisme, la doctrine de l'irréductibilité de l'être-là isolé, la liait malgré tout au pathos occidental de l'universel et du permanent » (201). Adorno identifie *Fin de partie* à un lieu d'abord où les personnages « ont l'air de rêver leur propre mort, dans un refuge où il est temps que cela finisse » (206). C'est une pièce qui, sans le prétendre, traiterai peut-être bien selon Adorno de l'ère atomique (206). Enfin, en observant les conditions d'anonymat et les attitudes des personnages, il reconnaît d'abord le « comportement régressif du prisonnier qui n'arrête pas de recommencer » et ensuite, le reflet de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave ainsi que de « l'homme mutilé » (231-232). Ces mêmes motifs seront par ailleurs explorés et développés dans d'autres œuvres beckettiennes, autres aussi que scéniques, par Évelyn Grossman dans ses ouvrages *L'esthétique de Beckett* (1998) ainsi que *La défiguration* (2004) où à côté de Beckett, il est aussi respectivement question d'Artaud et de Michaux.

Grossman voit chez Beckett principalement une esthétique du corps. La défiguration s'imprime dans le texte, mais surtout, elle mutile les corps la plupart de temps anonymes, qui sont, dirait-on, constamment à la recherche de rapports malsains et violents d'interdépendance. En faisant une analogie avec Artaud, Grossman analyse ainsi à travers

le phénomène de la défiguration du corps les séries d'attitudes pathologiques et comme Adorno, elle constate chez Beckett les relations perverses, sadomasochistes, basées sur les besoins de se soumettre ou d'assouvir l'autre. Cette pulsion destructrice ou d'autodestruction se manifeste dans l'univers beckettien à travers ces figures qui ne cessent de se faire mal, d'exercer ainsi la loi du plus fort sur celui qui, affaibli et diminué, ne peut que se soumettre, qui ne cesse de lutter pour la survie, mais qui se brise en fin de compte sous l'exercice aussi cruel que méthodique, l'exercice physique du pouvoir de l'autre.

Un nombre considérable de travaux consacrés à Beckett portent à la fois sur ces figures inidentifiables, épuisées, meurtries dans une lente attente de la mort et la fascination pour le vide scénographique, le silence, cet univers en friche, dépouillé et sans repères, parce que c'est incontestablement avec Beckett que la scène théâtrale moderne se vide. Elisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulin dans *Endgame, ou le théâtre mis en pièces* (2008) relèvent chez Beckett autant l'« exhibition des corps souffrants » (67) que le dépérissement, la « fantômatization de la langue qui hâtent » (96) le texte. Elles soulignent aussi, particulièrement, et comme Adorno, la situation qui semble être celle de l'après l'horreur, celle de l'après la catastrophe, de « type apocalyptique », « une catastrophe immanente, diffuse », « toujours déjà passée et cependant jamais constituée comme un événement – jamais vraiment achevée puisqu'il reste un semblant de vie, dans un refuge qu'il s'agit dès lors d'achever » (42). *Fin de partie* serait plausiblement pour Adorno aussi bien que pour Angel-Perez et Poulin,

une pièce d'après l'horreur indépassable qu'il [Adorno] nomme Auschwitz; cependant, le brouillage des paradigmes historiques (Shoah, Hiroshima, Famine) et la juxtaposition des cataclysmes collectifs et des microcatastrophes individuelles marquent la limite d'une telle lecture allégorique. Plutôt que d'assigner un référent historique spécifique à la catastrophe, il convient sans doute mieux de l'envisager comme une donnée dramaturgique : le temps de l'*Endgame* est le temps d'après, le temps postcatastrophique où tout a été détruit aux alentours du « refuge » : aux survivants ne reste plus alors que la tâche de s'acheminer vers leur propre fin (Angel-Perez, Poulin, 2008 : 41).

Ne pas nommer Auschwitz en analysant ne serait-ce que *Fin de partie* de Beckett, est à mon avis faire *table rase* d'un référent historique spécifique. Cette extrême prudence interprétative au lieu d'élargir les horizons de la lecture des textes de Beckett, la limite. Je

dirais même qu'elle fausse la lecture. Au contraire donc, il n'est guère question chez Beckett et notamment en ce qui concerne *Fin de partie* de brouiller le contexte sociohistorique. Ne pas le voir dans ce cas-là correspond à nier le contexte d'une œuvre, écrite au moment même où l'on découvre les récits des survivants, c'est lire hors contexte, ne pas vouloir voir que les chambres à gaz, les fours crématoires c'est Auschwitz, c'est Treblinka qui en Europe désignent les lieux d'extermination où se réalisaient durant plusieurs années le déchaînement génocidaire des générations qui nous précèdent, parmi lesquelles celle de Beckett en occurrence. Peut-on dire qu'il s'agit ici peut-être de Nagasaki? Dans ce cas-là, pourquoi ne pas affirmer que dans le théâtre japonais Nô, il s'agirait d'Auschwitz?

En Occident des années 50 et 60, la littérature est, d'une manière ou d'une autre, « éclaboussée » en quelque sorte par le génocide des Juifs, par la disparition des humains et des lieux mêmes de cette disparition. Non, on ne peut pas parler d'une confusion de catastrophes. Il ne s'agit pas de famine, il ne s'agit pas de bombe atomique ou de catastrophe naturelle...

Angel-Perez dans son ouvrage consacré à Samuel Beckett et à Sarah Kane, *Voyage au bout du possible*, revient sur cette possible influence par le contexte de l'après-guerre non pas grâce aux repères strictement historiques, mais en observant cet univers dépeuplé d'après Auschwitz. Face à cette réalité qui reste majoritairement non-représentable, il est question d'une langue spectrale (Angel-Perez, 2006 : 96). En effet, la langue ne peut que défaillir et enfin, peut-être bien, ne plus rien dire : « Usés jusqu'à la corde, réduits à rien, les mots sont devenus des squelettes, des fantômes; chacun de nous les mâchonne lamentablement, leur son est nauséux » (Angel-Perez, 2006 : 96). Les auteures finissent par le constat que le langage ici se définit en tant que « mots de la cendre » (Angel-Perez, Poulin, 2008 : 133), ce qui ne peut que renvoyer aux restes des corps des fours crématoires. *Endgame*, cette « pièce nihiliste qui fait rire » (Angel-Perez, Poulin, 2008 : 132) enfin, s'arracherait finalement au silence et à l'aporie du dire qui traquent la littérature d'« après ».

Les questions de la trace de l'écriture en tant que trace du corps qui disparaît sont pertinemment abordées dans l'ouvrage *L'esthétiques de la trace chez Samuel Beckett* :

écriture, représentation et mémoire. Les auteurs de cet ouvrage collectif se penchent sur les problématiques et les concepts qui m'intéressent particulièrement dans le cadre de ma thèse, à savoir ceux du corps qui se déforme, se décompose et se fragmente, les phénomènes d'amoindrissement, de déchéance (Lemonnier-Textier, Chevallier, Prost, 2012 : 8) observés encore dans *Fin de partie* par exemple, corps en tant que vestige, trace, archive dans *La dernière bande* (Lemonnier-Textier, Chevallier, Prost, 2012 : 9) et enfin l'épuisement, phénomène qui, après *L'Épuisé* de Gilles Deleuze, permet une lecture selon la « combinatoire » des mouvements scéniques de *Quad*, « l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses » (Deleuze, 1992 : 61), qui « ne va pas sans un certain épuisement physiologique » (Deleuze, 1992 : 61), où « seul épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification » (Deleuze, 1992 : 61). On y retrouve une lecture des dissonances dans *Trio du fantôme*, car c'est en parlant de Beethoven que Beckett souligne « un art des dissonances inouï jusqu'alors, un flottement, un hiatus, "une ponctuation de déhiscence", un accent donné par ce qui s'ouvre, se dérobe et s'abîme, un écart qui ne ponctue plus que le silence d'une fin dernière » (Deleuze, 1992 : 84-85).

Grossman dira que cette écriture beckettienne « évolue vers l'esthétisation de la mort » : « détachée de ses scories la mort fait tableau » (Grossman, 1998 : 104).

Ce qui annonce Shoah dans la littérature d'« après » Auschwitz semble être unanimement le corps scénique, le corps beckettien de *Fin de partie* ainsi que l'absurdité des mots qui provoque ce fou et macabre rire (non sans rappeler l'humour juif), les mots qui ne font que véhiculer le non-sens dont ils sont porteurs et traduisent au mieux l'absurdité de l'innommable qui en fin de compte porte bien son nom. C'est en abandonnant ou en refusant la figuration réaliste de Shoah que Beckett évite « le piège de l'esthétisation de la douleur » (Angel-Perez, 2006 : 45) et de la mort, de l'esthétisation aussi de Shoah.

Michèle Touret dans son remarquable travail montre à quel point on est confronté dans l'œuvre de Beckett à « l'éloignement évident [...] de toute référence directe à un moment historique quelconque et à son silence d'écrivain sur ce point, à sa discrétion absolue » (Lemonnier-Textier, Chevallier, Prost, 2012 : 21). Elle analyse aussi principalement *Fin de partie*, l'œuvre de Beckett qui, comme le rappelle aussi dans

l'Avant-propos Delphine Lemonnier-Textier, se tord dans une constante tension. L'écriture de Beckett est travaillée et marquée par les « paradoxes de la trace, de la mémoire et de l'oubli, dit-elle, par des processus simultanés de deshistorisation et d'historisation, d'effacement de l'événement et d'inscription de l'acte de parole ou de l'acte de création » (Lemonnier-Textier, Chevallier, Prost, 2012 : 12).

Dans *Tombeau pour Samuel Beckett*, Franck Évrard note aussi au sujet de l'œuvre romanesque de l'auteur que « les textes de la *trilogie* romanesque s'orientent vers l'immatériel et la désincarnation [...] » (Angel-Perez, Poulin, 2014 : 253). Dans l'œuvre de Beckett, Évrard voit que « cet extraordinaire retour du refoulé corporel s'accompagne d'une fascination pour le spectral obsédant de la mort » (Angel-Perez, Poulin, 2014 : 211). Or, c'est surtout dans l'univers théâtral qu'Évrard observe les défilés de ces corps, que Grossman qualifiait de cohortes, « souffrants, estropiés et mutilés, l'expression symbolique de la misère humaine, l'allégorie de la contingence, de la déshumanisation, de l'impossibilité de communiquer ou du manque à être » (211). Il évoque aussi ce phénomène de disparition dans les pièces scéniques où le corps est remplacé par une « présence éphémère » (215) – celle de la voix et de la lumière. « Si – dit-il – la scène beckettienne semble régulée par un processus de décomposition visible qui fait glisser les corps désagregés vers l'amorphe et l'indifférencié, elle ne parvient pas à annuler la présence fragile et active d'une voix ou d'une lumière [...] » (215). Le corps est « vécu » comme un « châtiment » (223), « l'instant de l'immobilité absolue est toujours différé », sa vie est prolongée ne serait-ce que fragmentairement. Il se morcelle, se meurt sans cesse dans des convulsions mais aussi dans cette pulsion de continuer propre au récit de *L'Innommable* notamment et de *Malone meurt* :

L'image de diminution physique et ontologique ne participe pas chez Beckett de cette cruauté du sang qui torture le corps dans le théâtre de la cruauté rêvée par Artaud. Déchu, humilié, infirme avant même le commencement de la pièce, le corps beckettien constitue en lui même une torture morale. Isolé, formé au monde extérieur, replié sur sa souffrance, il interdit d'emblée toute communication et la possibilité même du geste effracteur. Et pourtant, les œuvres théâtrales de Beckett relèvent une scène tragique de l'écriture, une esthétique de la cruauté qui, à partir du sens et du langage, vise un réel dont la violence risque de jeter le théâtre dans le silence et le non-sens (Angel-Perez, Poulin, 2014 : 238-239).

On soulève aussi que l'écriture de ce corps et de sa représentation se réalise dans l'absence et la mort, « comme si le destin du texte était de donner son objet comme absent à l'instant même où il cherche à le nommer ou à le représenter » (Angel-Perez, Poulin, 2014 : 242). Le corps peut enfin s'absenter complètement. Ce qui reste est une trace sous forme de voix, de lumière, et enfin, d'écrit.

Enfin, David Houston Jones fait une lecture du *Dépeupleur* à la lumière de *Ce qui reste d'Auschwitz* d'Agamben en faisant une analogie entre la figure du « vaincu » beckettien et le « phénomène du Muselmann », qui « ouvre sur une problématique de l'indicible, de l'exclusion et de l'exception » (Houppermans, 2006 : 250).

« Bien que Beckett ne représente pas les camps de concentration [...] », en faisant quelques parallèles entre les textes de Beckett et celui d'Agamben au niveau aussi de « l'énonciation et de l'indicible » (250), Houston Jones retrouve une frappante analogie entre ces figures qui rôdent et qui dépérissent systématiquement dans le cylindre du *Dépeupleur* et celles d'Auschwitz. Cette lecture se confirme aussi par la fameuse phrase de Primo Levi reprise par Beckett, « si c'est un homme », mais dont fait plus ou moins *table rase* Antoinette Weber-Caflisch dans son essai *Chacun son dépeupleur*. Houston Jones remarquera que chez Beckett, « l'énonciation se confronte toujours à l'innommable et [que] la logique du reste est d'une importance primordiale » (250) tout en réfléchissant sur la question du témoignage soulevée par Agamben dans sa lecture de Primo Levi et enfin de la figure de celui qui a été englouti, anéanti et dont on ne peut qu'entrevoir la trace à l'intérieur du cylindre du *Dépeupleur* en écho à celui qu'on nomme « musulman » dans les camps.

L'œuvre de Beckett est analysée majoritairement en fonction de l'image de ce corps qu'on voit se traîner, déambuler, traverser un univers détruit mais sans ruine. On l'observe s'exténuer dans une longue attente, sans visage, réduit à la « vie nue » (Adorno, 2009 : 77) et mélancolique (Mével, 2008). De l'autre côté, on remarque que l'écriture est le reflet de ce corps, de ses déambulations, de son épuisement, de son éclatement. « Le paradoxe est l'un des éléments clés de [cette] écriture narrative [...] où le texte affirme et nie tout à la fois la crédibilité de ce qu'il raconte » (Lemonnier-Textier, Chevallier Prost, 2012 : 143-144). Lemonnier-Textier observe aussi dans de nombreux textes de Beckett, notamment

ceux de *Têtes-mortes*, les tensions entre l'oubli ou la mémoire et « le texte lui-même, dans sa matérialité » (144), la page sur laquelle on voit s'imprimer cette matérialité paradoxale de l'absence : « l'incapacité à laisser une trace constitue cette trace sur la page » (144) en écho toujours avec l'univers scénique pour ce qui est des pièces pour la télévision, où, dans *Bing* par exemple, les empreintes du corps, les traces du corps blanc du texte, « *signes* sur la page » (145) sont « simultanément marques sur le mur, sur la peau » (145).

Il existe un nombre considérable de travaux consacrés à la question du corps, de la corporalité dans l'univers de Samuel Beckett, mais dans très peu de ces travaux, on observe le rapprochement pertinent de l'écriture et de sa forme ainsi que de la représentation du corps, les images qui rappelleraient le corps et son anéantissement dans l'univers concentrationnaire. Malgré son intérêt indéniable pour la scène et pour l'écriture scénique, on remarque principalement chez Beckett l'écriture de l'échec et du vide, l'écriture de l'anéantissement, de la terreur, de l'épuisement.

Les pièces pour la télévision telles que *Quad* ou *...que nuages...* par exemple, prennent la relève de cet univers théâtral épuisé par Beckett. L'auteur est donc à mon avis incontestablement un auteur scénique en ce qu'il montre l'image impossible du corps, sa fragilité, sa fragmentarité, son manque. Évelyne Grossman voit dans ce corps une série d'images défigurées dans le sens artaudien du terme, corps défiguré par le mouvement principalement et par le mal qu'il donne et que lui inflige l'autre : il s'agit là des couples beckettien au sein desquels les rapports sont la plupart du temps douloureux et pervers. La défiguration devient enfin comme chez Antonin Artaud et chez Francis Bacon non pas l'état auquel le corps serait condamné, l'inertie, la stratification, mais au contraire, une dynamique irrégulière et une constante qui le fait survivre.

Angel Perez, Houston Jones et Houppermans remarquent l'intérêt si particulier de Beckett à la fois pour le corps en détresse, pour l'empreinte scénique et textuelle du corps disparu. Selon Angel-Perez, dans sa dramaturgie, et particulièrement dans les pièces *Fin de partie*, *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours!*, « l'homme que Beckett met en scène pour ne cesser de le démantibuler est l'homme occidental de l'après-Auschwitz » (Angel-Perez, 2006 : 25).

Avec Beckett se met en place au théâtre une dramaturgie du pire qui va largement influencer les auteurs dramatiques contemporains anglais. Beckett construit des espaces qui disent l'impossible discontinuité de l'horreur : son théâtre entérine le fait que l'humanité a basculé dans « l'après ». Le monde de l'après-Auschwitz est celui où l'horreur ne cesse de ricocher (Angel-Perez, 2006 : 25).

Cette « horreur qui ne cesse de ricocher » se lit jusqu'à ses derniers textes – ultimes tentatives où le principe même d'échouer et de recommencer pour échouer encore obsède l'auteur.

Pour ma part, je vois chez Beckett non pas « l'homme après-Auschwitz », mais l'homme-d'Auschwitz, le dépouillement, le vide – ce que laisse Shoah. Je serai donc très proche de l'hypothèse de David Houston Jones qui voit dans l'œuvre dramatique de Beckett le reflet de la déshumanisation qui correspond à celle de l'univers des camps concentrationnaires. En témoignent le caractère dépouillé de la scène sur laquelle se trouvent cloîtrées à jamais les figures anonymes, sans histoire et sans avenir, l'absurdité de cette existence insignifiante, ce vide dans lequel la vie est suspendue irrévocablement. Dans *Le dépeupleur*, David Houston Jones et Angel-Perez confirment encore le parallèle à faire entre la configuration du cylindre et le camp de concentration. Ainsi, il est difficile de ne pas entendre « peuple juif » dans « petit peuple » du cylindre beckettien. On retrouve aussi un « écho troublant de la problématisation de la vie biologique chez Beckett, des afflications des personnages de *Godot*, de *Fin de partie* et de la *trilogie* à la possibilité déconcertante que le récit de *L'Innommable* porte sur un domaine posthume. » (Houppermans, 2006 : 251).

De même que la théorie d'Agamben s'élabore autour du Muselmann, de ce témoin silencieux, le récit de *L'Innommable* se construit à partir de la position extra-biologique du narrateur ; le récit nous parvient par l'intermédiaire d'une voix qui se situe au dehors des bornes de la vie humaine. La distinction n'est jamais absolue : bien qu'il s'agisse parfois d'une voix sans corps, les traces de la vie biologique ne sont jamais loin, ce qui renforce le lien entre ces personnages et les êtres liminaux examinés chez Agamben (Houppermans, 2006 : 252).

C'est la figure aussi du « musulman » qui selon Houston Jones « amplifie les échos du dernier Beckett chez Agamben, et dont une incarnation inattendue se présente dans *Le*

dépeupleur » (252). En plus, « l'élaboration d'un récit qui traite un monde hermétique rappelle le dilemme épistémologique du récit du survivant : il s'agit dans les deux cas de représenter un monde dont toute représentation reste impossible » (252). Houston Jones poursuit en ce sens : « L'analyse qui en résulte permet de mieux cerner la problématisation du point de vue et de la langue chez Beckett. La situation beckettienne d'habiter une langue morte rappelle celle du témoin chez Agamben, de sorte que le témoignage ait lieu là où "le sans-parole fait parler le parlant" ». (252)

Dans l'analyse d'Agamben, l'acte de témoigner des atrocités des camps de concentration se complique et en même temps se caractérise par ce dont tout témoignage reste impossible. Le témoin, de par sa nature, témoigne en tant que *survivant* des camps : son point de vue est forcément doté d'un statut spécial, privilégié, alors que le point de vue de ceux qui sont morts dans les camps n'est pas, et ne peut pas être, communiqué au lecteur. Bien que le point de vue du mort soit plus représentatif, il cède la place à celui du survivant. (C'est un des problèmes fondateurs de la littérature de témoignage : la survie est exceptionnelle, mais elle reste le seul moyen d'accéder aux expériences de la majorité). Selon Agamben, cet angle mort dans la structure du témoignage représente un des moteurs de la biopolitique moderne. Il s'agit de « l'état d'exception », « une zone d'indifférenciation irréductible » qui se concrétise à l'époque moderne dans le camp de concentration. Le témoignage, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, représente cette structure paradoxale, « le système de relations entre le dedans et le dehors de la langue, entre le dicible et le non-dicible en toute langue – donc entre une puissance de dire et son existence, entre une possibilité et une impossibilité de dire » (157). Le dicible se voit contaminé par le non-dit, l'indicible, de même que le tout se constitue par référence à ce qu'il exclut.

Bien que Beckett ne représente pas les camps de concentration, et que cette matière ne se présente pas chez lui en tant que sujet discursif, il existe bon nombre de parallèles entre les textes de Beckett et la problématique de l'énonciation et de l'indicible qu'invoque Agamben. L'énonciation se confronte toujours à l'innommable, et la logique du reste est d'une importance primordiale chez Beckett (Houppermans, 2006 : 250).

La difficulté que relèvent l'univers et l'écriture de Beckett est de ne pas basculer dans une prétention réaliste, de ne pas figer l'image dans le texte. Il s'agit de donner à voir plutôt une image non saturée, une image ébréchée, une image-fissure. Puisque ce serait l'image absurde et l'image de l'absurde, comme l'image de la mort, d'une certaine manière l'image de l'inexistant, comme celle donc de la mort, à la fois absurde et réelle, cette image-

là, acceptons-le, ne se laisse aucunement prendre. Elle se dissipe. Ainsi, l'écriture de Beckett pose la question du témoignage, du témoignage *in absentia* dans ce sens-là.

Beckett réfléchit sur la forme à donner à ce témoignage *in absentia*, à la fois témoignage impossible et témoignage de l'impossible. Son écriture est à mon avis une façon de penser Auschwitz après Auschwitz, de penser le concept et à travers lui, laisser l'écrit – ce qui reste, *réfléchir* et refléter le manque. Son écriture ne peut être que lacunaire, jamais complète, structurée et lisible dans le sens de bien faite.

Je vois à travers cette forme en soubresauts chroniques, une image instable, floue et fragile aussi. C'est une écriture du flou en ce qu'elle est sans contours, en péril constant. Une écriture sans forme fixe, sans support, sans genre, inclassable car dynamique et en panique¹³, mais aussi extrêmement épuisée, creusée, l'écriture du vide. On remarque dans les textes d'avant la Seconde Guerre, un intérêt pour une certaine forme ainsi que pour une exploration des genres et la richesse, l'abondance littéraire. On constate aussi en même temps que plus les textes sont récents, plus cet intérêt semble disparaître et l'acte d'écrire laisse voir des échecs et les traces de ces échecs, des séries des fragments défaits comme si le texte se creusait et recommençait interminablement sous cet « empire de la destruction ».

Qu'est-ce qui me permet de faire le lien entre l'écriture de Beckett et Shoah enfin puisque, comme je l'ai déjà soulevé, l'auteur lui-même ne se permet pas vraiment de le faire ?

À travers les phénomènes de disparition chez Beckett aussi bien sur la scène que dans le texte, je vois ceux qui reflètent la hantise de Shoah et du corps concentrationnaire, du corps exterminé.

Dans le préambule, je ferai une contextualisation de ce corps concentrationnaire en tentant de le définir afin de justifier le lien fait entre l'image de ce corps et la figure qui surgit dans l'univers beckettien ainsi que la forme même du texte. Ce long préambule que je propose est nécessaire pour qu'on puisse saisir l'enjeu de l'écriture beckettienne, mais aussi de mon travail sur Beckett dans lequel, malgré ce refus d'évoquer Shoah, de parler de Shoah, de montrer Shoah de la part de l'auteur, tout à fait délibéré à mon avis

¹³ Je me réfère ici au lien que Didi-Huberman fait entre l'*image-panique* et l'urgence et la peur dans laquelle elle est prise, arrachée au réel. (Didi-Huberman, 2015 : 30-31).

immédiatement après la Seconde Guerre et probablement involontaire ou inconscient dans les années 70 et 80, je vois ses fantômes et ses empreintes irréfutables.

Après le préambule dans lequel j'essaierai de donner la définition de ce qu'on peut entendre par le « corps concentrationnaire », je montrerai une forme de dégradation que j'ai pu observer à travers les textes de Beckett depuis sa *trilogie* romanesque. En effet, j'analyse tout d'abord le phénomène de l'épuisement du corps dans l'univers beckettien en faisant le parallèle avec l'univers concentrationnaire. Je soulève à la fois dans cette partie-là l'inaboutissement de toute action, son inachèvement, son sisyphéen et interminable recommencement ainsi que cet épuisement inutile qui pourtant, paradoxalement, est une forme de sursis conditionnel, une brève probation de survie pour le détenu. J'analyse ce même phénomène d'épuisement dans l'écriture beckettienne, qui comme dans le cas du corps, signifie à la fois l'exténuation physique, matérielle, le puisement aussi dans le sens de puiser le potentiel et l'action d'inventorier, de traquer afin de répertorier les corps, les objets, les lieux, les mots pour *voir* et pour *dire*. C'est à travers les répétitions obsessionnelles notamment que je constate cet épuisement et enfin l'échec, la mise en échec de l'écriture. C'est finalement l'échec qui résulte de ces mouvements des personnages, des figures déchues et dépourvues de tout sentiment et de tout affect ainsi que l'échec de dire qui devient chez Beckett une forme que l'écrivain donne à l'innommable de Shoah.

Je vois une certaine forme de continuité et de conséquence de cet épuisement dans le phénomène de la défiguration que j'analyse dans la deuxième partie. En fait, la défiguration, comme dans le contexte d'Auschwitz, est une suite de la réduction du corps à son utilité d'animal ou de machine, à l'anonymat, au dépérissement total de l'individualité qui ne peut qu'être alimenté par la répétitivité abrutissante de certaines tâches, de certains gestes et de mouvements. Insignifiant, épuisé, le corps du personnage beckettien dont le potentiel a été démoli en fin de compte ne peut que se transformer en figure dégradée, irreconnaissable, détruite. De la même façon, l'écriture qui ne cesse d'échouer se brise, se déforme tout en continuant à s'acharner à se donner une forme. Et en même temps, c'est cet acharnement qui la ruine. Ainsi, on observe la cruauté physique, la douleur d'un côté et le plaisir de faire souffrir de l'autre côté, dans lequel l'Autre, son corps et son humanité, se brisent définitivement. Je vois dans cette violence physique la destruction du corps concentrationnaire, une forme enfin qui devient de moins en moins

définie, un phénomène qui contamine le texte et ne cesse de l'affaiblir. Je vois ici surtout une forme de représentation qui est marquée par Shoah; elle fait partie de ces formes contemporaines qui portent l'empreinte indélébile du corps concentrationnaire, de son image qu'on essaie de se donner à voir ne serait-ce que par bribes, au-delà du sens que portent les mots, dans les ombres donc, les ratures et les restes que tente de tracer l'écriture elle-même périssable. Cette écriture, qu'on le veuille ou non, qu'on puisse le confirmer concrètement, le prouver ou non, elle est une trace de Shoah. Elle est marquée par la violence de l'impossible mort, par la destruction qui va au-delà de la mort et montre aussi la fragilité et l'effacement.

Dans tous ces phénomènes d'écriture, d'acharnement épuisant à essayer de nommer, d'échec, de défiguration et enfin d'effacement, le texte de Beckett, celui qui suffoque de densité intense et intenable, qui se dégrade, qui se consume, s'effrite, s'amoindrit, se raréfie et enfin s'efface, rappelle, donne à voir la disparition, cette hantise esthétique de l'art de l'« après », de la littérature après Shoah. Ainsi, dans ma dernière partie, je soulève la question de la disparition qui fait partie de cette dégradation, qui devient la dernière étape, mais qui à travers l'écriture, la trace, reste sans se figer pour autant. La disparition, l'image disparue, l'absence enfin laissent une empreinte.

Comme avancé plus haut, c'est Beckett qui annonce les vides, non seulement les vides scéniques mais aussi les vides de l'écriture et dans l'écriture. Il laisse se creuser les lieux d'absences qui, je pense, sont une manière peut-être bien aussi involontaire ou même inconsciente de refléter ou d'aborder Shoah et « ce qui reste » de Shoah. Ce phénomène de disparition propre à ce vide qu'entraîne Shoah marque incontestablement l'écriture beckettienne, et ce phénomène de hantise de donner à voir et de dire l'*innommable* à travers les éclats, les bribes, les vides se manifeste aussi chez d'autres auteurs sans qu'il en soit directement question. L'écriture de Beckett enfin se montre comme une trace du manque, du manque d'images et de mots. Elle est un manque en soi puisqu'elle ne peut être qu'incomplète, trouée, lacunaire pour dire ou pour laisser entrevoir Shoah.

PRÉAMBULE

MISE EN CONTEXTE DU CONCEPT DE CORPS CONCENTRATIONNAIRE

Le Progrès et l'homme sans affect

Depuis l'avènement du Progrès qui a rendu possible l'industrialisation du travail en révolutionnant ainsi le système de la production, l'homme a pu comme jamais auparavant à la fois s'affirmer tout-puissant, peut-être même impérissable et assister à son propre anéantissement. La fascination de l'homme du début du XX^e siècle pour la puissance quasi inconditionnelle du Progrès et pour la notoriété incontestable de la Raison le poussent aveuglément dans une course effrénée et délirante. Ce sera la course à devenir surhomme au prix de se défaire de toute défaillance potentielle propre à l'humain, et notamment de l'affect. C'est en grande partie la diminution progressive de la vie affective en faveur de la Raison qui jette les jalons à la création de tout un système concentrationnaire « modernisé » avec la logistique organisée, les gazages, les crémations, un système mis en place pour deux « raisons » : exploiter et exterminer l'Autre. Le Progrès confirme la possibilité de produire de l'asservissement pur et ainsi de produire les corps concentrationnaires en masse. Réduit à quelques fonctions physiques : travailler, manger, dormir, le corps concentrationnaire est l'incarnation de cet asservissement pur et de la déshumanisation. Il est conditionné et soumis à sa fonctionnalité corporelle en même temps qu'il est au service de son maître tyrannique. L'humain dominé par le fonctionnement de son propre corps dans l'engrenage du système concentrationnaire devient ce corps concentrationnaire anéanti, un produit ou un outil qui se réduit au final à une poignée de cendres.

On verra dans ce monde dépouillé de l'affect apparaître une lueur de figure, non pas seulement du soumis, de l'esclave au service de l'Allemagne nazie, mais du sous-homme. Ce sous-homme cesse progressivement de s'appartenir et ne pouvant qu'obéir aux ordres destructeurs, cesse d'exister avant même de mourir. Pour réaliser ce projet d'anéantissement, les bourreaux se débarrassent eux-mêmes de l'affect – paradoxe car on sait aujourd'hui qu'après les exécutions les SS rentraient chez eux et s'occupaient de leurs

femmes et enfants sans oublier à quel point ils appréciaient les arts et notamment la musique, si présente dans le quotidien de l'univers concentrationnaire et qui en plus d'avoir une fonction d'imposer le rythme de travail, faisait appel à leur sentimentalité. Parallèlement, ils mettent en place tout un système permettant d'éradiquer l'affect chez les victimes. Mais ce système ne s'arrête pas là ; la suppression de l'affect n'est que déclenchement de la dégradation morale, de la perte de la dignité. La philosophe Hannah Arendt analyse longuement ce processus de destruction de l'humain dont la spécificité est de se réaliser étape par étape, comme le font par la suite en historiens Luba Jurgenson¹⁴ et Georges Bensoussan¹⁵.

Questionnée par Vladimir Pozner dans *Descente aux enfers*, Suzanne, une ancienne déportée, témoigne de cette perte de dignité et finalement d'humanité dans les camps. Aucun obstacle ne se présente ainsi pour les bourreaux sans affect devant l'élimination de ces détenus eux aussi dépouillés d'affect, restés sans trace d'humanité :

– Une fois, dit-elle, j'étais en Aussenkommando, et il y avait un commando d'hommes pas loin qui travaillaient. J'ai vu un homme s'arrêter, baisser sa culotte et faire ses besoins devant moi. Et je me souviens de l'effet que ça m'a fait : que cet homme ait perdu la moindre notion de pudeur. Il aurait pu aller cinq mètres plus loin. Mais c'était comme un animal. – Ça t'as surprise? – Ça m'a bouleversée dans la mesure où toutes les notions de civilisation, d'éducation étaient abolies, qu'un homme pouvait les avoir perdues. Ça aurait pu être cinq mètres plus loin, or, il y avait une dégradation dans les habitudes de vie. Dans la mesure où tu ne t'éloignes pas, il avait un degré d'avilissement, d'abandon de personnalité (Pozner, 1980 : 160).

De même, Robert Antelme dresse un tableau de son corps possédé par les poux. C'est aussi à travers le regard des autres, rempli du dégoût et du mépris qu'il voit sa déchéance, l'avilissement de son corps :

Il y en a dans la chemise, dans le caleçon. On écrase, on écrase. Les ongles des pouces sont rouges de sang. Le long des coutures dorment des grappes de lentes, il en a encore, encore, c'est gras, immonde. Il y a du sang sur ma chemise, sur ma poitrine rouge de piqûres écorchées. Des croûtes commencent

¹⁴ Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible? : essai*. Monaco : du Rocher, 2003.

¹⁵ Georges Bensoussan, *Europe – une passion génocidaire*, Paris : Mille et une nuits, 2006.

à se former, je les arrache et elles saignent. Je n'en peux plus, je vais crier. Je suis de la merde. C'est vrai, je suis de la merde. [...]

On a croisé des civils; ils regardaient stupéfaits les types courbés, rasés, sans visage, la couverture sur le dos, les capotes en lambeaux, le violet passé des zébrés. Qu'est-ce que c'est que ces gens-là? Des prisonniers, non, des spécimens du complot contre l'Allemagne... Ils ne parlent pas, ils regardent. Où vont-ils? (Antelme, 1957 : 126-127).

Arrivés pour la désinfection, les détenus, nus, les pieds dans la boue, avec une pierre pour savon, se raclent pour enlever la saleté et les poux :

On s'est mis à racler. Un jus noir coulait sur la poitrine couverte de croûtes. Très vite l'eau de la baignoire s'est noircie. La figure était en feu, elle n'était pas encore propre mais on n'osait plus la tremper dans l'eau noire. – Los, los! Gueulait le civil en blouse blanche. On se bousculait; il y avait encore le buste, les cuisses à gratter. J'ai pris de l'eau noire, je me suis mis à me racler les cuisses de toutes mes forces. Cuisses de vieillard, j'en faisais presque le tour avec ma main. La pierre, sèche, ne glissait pas sur la peau. Des rigoles d'eau noire couraient sur les plaies des jambes. On grattait. Il fallait en profiter, ça ne se renouvellerait pas. On ne s'arrêtait pas de gratter, des zones de saleté restaient sur les bras et sur les cuisses. On refrottait avec l'eau sale, les pieds nus dans la boue. Les dos, les poitrines blêmes, criblés de croûtes des piqûres de poux, fumaient. Il restait encore des plaques de crasse sur les crânes. Lucien regardait, écœuré. Comme il pouvait se changer quand il voulait, se laver à l'eau chaude avec du savon, il n'avait pas de poux, il se tenait le dos appuyé à la porte; jamais il ne nous avait autant méprisés (Antelme, 1957 : 128-129).

C'est la suppression de l'affect en faveur du primat de la Raison entraînant la déshumanisation aussi bien du bourreau que de la victime qui se trouve aux antipodes de ce désastre du XX^e siècle couronné par la création des camps de concentration et d'extermination. Les conditions dans lesquelles se trouvent les détenus des camps de concentration rendent au final cette suppression de l'affect paradoxalement quasi nécessaire à la survie. Il faut renoncer à l'humanité pour survivre dans les camps.

En introduisant son essai d'histoire culturelle *Europe – une passion génocidaire*, Georges Bensoussan s'interroge sur le pourquoi de cette utopie de la Raison qui renferme l'homme moderne dans le « je ne suis que ce que je pense » (Bensoussan, 2006 : 11) et qui par là lui impose la suppression de l'affect : « Pourquoi ce désir philosophique de réduire l'homme à son seul penser conscient – demande l'historien –, pourquoi ce refoulement

permanent du message de la vie affective? » (Bensoussan, 2006 : 11). « Nous avons été nourris de la conviction selon laquelle la culture était synonyme de "progrès" et de "raison", dit Bensoussan, et cette pieuse illusion a contribué à occulter l'immense histoire des anti-Lumières, cette généalogie du désastre du XX^e siècle. » (Bensoussan, 2006 : 13)

La suprématie de la Raison qui amène l'homme à nier l'affect ou à se défendre « contre la menace de /son/ débordement » laisse ses empreintes dans de nombreuses œuvres de l'Après-guerre. Certains textes littéraires, notamment ceux de Samuel Beckett, répondent en partie à ce dépouillement qui accompagne le Progrès :

Le texte beckettien est de ceux dans lesquels les modalités de l'affect s'avèrent foncièrement problématiques. 'Ce n'est même plus l'affect qui est ici l'objet de l'écrit, ou du moins plus sous les formes subtiles qu'un Proust lui donne, mais l'état du corps propre dans sa manifestation la plus violente', écrivait André Green dans *La Déliaison* (1971), à propos de l'un des 'pôles' de 'l'écriture moderne'. Prendre l'affect comme objet d'études amène non seulement à analyser la mise en scène d'un corps – devenu étranger – mais encore à s'interroger sur le formalisme apparent de bien des pages beckettiennes, dans lesquelles l'écriture semble se prendre elle-même pour objet. Il est alors possible de percevoir ce formalisme comme l'expression d'une crise de la représentation due précisément à un travail de l'affect – un affect non verbalisable, non identifiable par le sujet lui-même – et à la réaction de défense contre la menace de débordement de l'affect (Engelberts et Houppermans, 2000 : 10).

Ce siècle qui est un siècle du Progrès est avant tout un siècle des guerres. Il exige en quelque sorte de l'homme un corps d'une parfaite condition physique, combattant, guerrier, un corps humain à la fois idéal et quasi mécanisé, mais il donne finalement à voir les « états du corps » dans ses « manifestations les plus violentes » (Engelberts et Houppermans, 2000 : 10). En cela ce siècle suscite de réelles tensions entre le rêve du corps idéal et au contraire, la réalité du monstrueux, du corps mutilé par le combat et la torture, ce qui correspond aux tiraillements qui secouent l'époque : entre les avantages socio-économiques et la destruction massive, les deux pouvant se réaliser par les avancées de l'industrie.

Le XX^e siècle marqué par la révolution industrielle amène l'avènement de la mécanique en explorant son utilité de plus en plus vaste et en montrant sa nécessité. Même si l'avènement des automates et des machines dépouillés de l'affect précède de loin le XX^e

siècle, ce n'est qu'à cette époque que le véritable intérêt et le vif engouement pour la technologie prennent cette ampleur et s'étendent dans tous les domaines. On connaît aujourd'hui la fascination d'Apollinaire devant l'image de son corps radiographié, celle de Heidegger devant un interrupteur électrique, de Zola face à la machine à vapeur – « la bête » puissante et quasi « humaine », ou encore les échos enthousiastes de tout Paris en 1889 lors de l'Exposition universelle. Cette fascination se reflète largement dans les arts : la surmarionnette de Craig, la biomécanique de Meyerhold, les activités de l'institut Bauhaus, les nouvelles techniques de danse dont la gymnastique de Dalcroze, pour ne nommer que quelques exemples qui donnent à voir la réduction de l'affect en faveur de l'utilité et de l'efficacité de la mécanique corporelle. Néanmoins, si le progrès devient l'empreinte de l'époque du Positivisme, c'est parce qu'en dépit de ce qu'il amène de « positif », il se définira pour toujours par sa majeure contribution aux deux guerres et à la mise en place d'un système concentrationnaire organisé où en plus de déporter et d'exploiter les hommes, on réussira à déshumaniser leurs corps.

Le progrès soutenu par la bureaucratie du III^e Reich réalise de manière méthodique le projet nazi de fabriquer le corps concentrationnaire. La quête du corps idéal amènera paradoxalement à Auschwitz :

Le but des camps est bien la destruction physique, mais la fin réelle de l'univers concentrationnaire va très au-delà. Le S.S. ne conçoit pas son adversaire comme un homme normal. L'ennemi, dans la philosophie S.S, est la puissance du Mal intellectuellement et physiquement exprimée. Le communiste, le socialiste, le libéral allemand, les révolutionnaires, les résistants étrangers, sont les figurations actives du Mal. Mais l'existence objective de certains peuples, de certaines races : les Juifs, les Polonais, les Russes¹⁶, est l'expression statique du Mal. Il n'est pas nécessaire à un Juif, à un Polonais, à un Russe, d'agir contre le national-socialisme; ils sont de naissance, par prédestination, des hérétiques non-assimilables voués au feu apocalyptique. La mort n'a donc pas un sens complet. L'expiation seule peut être satisfaisante, apaisante pour les Seigneurs. Les camps de concentration sont l'étonnante et complexe machine de l'expiation. Ceux qui doivent mourir vont à la mort avec une lenteur calculée

¹⁶ Rousset évoque les Juifs, les Polonais et les Russes en les catégorisant comme faisant partie de la race haïssable par les nazis. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette remarque puisqu'on sait très bien que le projet d'extermination, fidèle à celui de l'Allemagne des années 30, est clairement l'aboutissement de la volonté de se débarrasser de la tare qui menace la pureté de la race aryenne. Cette tare est le Juif, quelle que soit sa nationalité finalement. Oublier l'idéologie qui se trouve derrière ce projet revient à oublier une donnée majeure de l'histoire de ce génocide.

pour que leur déchéance physique et morale, réalisée par degrés, les rende enfin conscients qu'ils sont des maudits, des expressions du Mal et non des hommes. Et le prêtre justicier éprouve une sorte de plaisir secret, de volupté intime, à ruiner les corps. Cette philosophie seule explique le génial agencement des tortures, leur raffinement complexe les prolongeant dans la durée, leur industrialisation, et toutes les composantes des camps (Rousset, 2011 : 113-115).

Passion génocidaire

« Les pratiques d'euthanasie », l'élaboration des concepts de « vie sans valeur de vie » ou d' « existence-fardeau » (*ballastexistenzen*) (Bensoussan, 2006 : 21) fondent une majeure partie de ce siècle. C'est cette même « logique » qui alimente la « passion génocidaire » et qui dans l' « esprit » de l'extermination nécessaire du Mal dont parle David Rousset élabore le corps concentrationnaire.

L'Europe se propulse sans arrêt dans une pulsion non pas de mort mais de mise à mort animée selon Bensoussan par la passion qui deviendra donc celle du siècle – la passion du génocide. En essayant de saisir les racines de la passion génocidaire européenne, l'historien définit le moment du début de la Première Guerre comme une période où déjà les violences n'ont plus de limites, où la « fascination » du génocide se colle irrémédiablement à celle de l'industrie à grande échelle. Le corps humain devient un « fardeau » pour se transformer enfin en un déchet industriellement recyclable (le recyclage des cheveux, des dents et parfois même de la peau humaine) ou simplement supprimable lors de la Seconde Guerre :

La guerre rendait légitime – dit-il – une agressivité naturelle qu'elle apprêtait des vertus de la raison, voire des « lois » de la nécessité historique. Mais la légitimation intellectuelle du conflit masquait aussi le plaisir, indicible, éprouvé par beaucoup à faire souffrir et à tuer. Au-delà de la plainte montée de la foule des combattants, la Grande Guerre exposera en pleine lumière la libération d'un potentiel considérable de pulsions agressives, voire de sadisme. Ce réservoir que l'éducation occidentale avait entendu (et prétendu) contenir à l'intérieur de limites décentes déferle au grand jour, en toute légalité, à partir du 2 août 1914. On ne parviendra plus à faire rentrer là d'où elle était venue cette orgie de violences. Il faudra désormais gérer la politique européenne en

gardant présent à l'esprit le spectacle fou des tranchées (Bensoussan, 2006 : 38-39).

La particularité de la Grande Guerre est d'avoir pu réaliser, grâce à l'industrie, un conflit total qui mettait déjà au grand jour sous le prétexte de la légitimité du conflit des séries d'« orgies de violences ». Selon Bensoussan, quoique la Guerre n'ait « inventé ni le camp de regroupement ni le concept de déportation », c'est à ce moment-là qu'ont été posés « les principaux jalons du monde concentrationnaire » (Bensoussan, 2006 : 50).

Si le conflit a eu le potentiel d'être mondial, massif, et qu'il ait pu « libérer » les pulsions génocidaires, c'est incontestablement en grande partie grâce à l'industrie même de la guerre, à la capacité de production massive d'armes de plus en plus efficaces. De même que l'affirmation « tout le monde est coupable » correspond en réalité à « personne n'est coupable en particulier », « tuer en masse » revient ici à « ne tuer personne ». L'industrialisation a permis cette banalisation.

Bensoussan entreprend de définir le processus de « totalisation de la guerre » où se donne à voir le corps humain désacralisé, désarticulé, décomposé et abandonné dans la fosse commune :

Dans la région du Nord occupée par les Allemands, les civils français mis au travail forcé découvrent la réalité de la mort de masse : « J'ai dû enterrer des soldats morts depuis plusieurs semaines déjà, raconte l'un d'eux, car ils répandaient une odeur nauséabonde. Ces morts étaient nus. La plupart avaient des bras et des jambes arrachées ou amputés. Tous ces débris de corps gisaient pêle-mêle et étaient jetés dans une fosse commune. La guerre totale accoutume à l'idée de l'extermination. » (Bensoussan, 2006 : 53).

Cette image des corps entassés évoquée aussi souvent par les anciens déportés sera la hantise des générations¹⁷. Un remarquable travail relativement récent du Père Patrick

¹⁷ Dans *Le juif imaginaire*, Alain Finkielkraut soulève différemment la question de l'héritage de Shoah en parlant de son histoire personnelle du Juif, fils des survivants, né à Paris en 1949, à qui, autant que judéité, Shoah est transmise : « Sans doute, quand mes parents me racontaient le cauchemar qu'ils avaient traversé pendant cinq années de guerre, et ce qu'il était advenu de leur entourage, j'étais plus qu'affecté, je pleurais de détresse et de colère. Mais j'avais beau faire, cette douleur née de leur récit se dissipait avec lui comme on oublie une intrigue, une fois le livre refermé. L'épouvante ne laissait pas de trace. Son existence ne se prolongeait pas au-delà de la représentation qui m'en était faite. [...] Bref, en dépit de mes efforts, je ne portais pas le deuil de ma famille exterminée, mais j'en portais l'étendard : que je relate, à mon tour, les épisodes familiaux de la solution finale, et mon interlocuteur, saisi d'un mélange de stupéfaction, de honte et

Desbois, l'auteur de *Porteur de mémoires* (2007), relate aussi le génocide de la population juive en Ukraine¹⁸ allant contre l'oubli et contre la banalisation de la dépouille. Il retrouve les témoins pour découvrir les fosses communes recouvertes de la terre depuis des décennies :

De sa maison, elle nous indique au loin, d'un geste de la main vers le centre du village, le lieu du rassemblement. « Les colonnes de Juifs ont été conduites vers une grande fosse à la sortie du village. Les tireurs allemands se sont disposés au-dessus de la fosse. Les Juifs sont descendus dans la fosse vingt par vingt. » Les assassins utilisent la méthode dite de Jeckeln (le haut responsable des SS et de la police pour la région sud de la Russie). Les Juifs devaient descendre à pied dans la fosse – une pente avait été prévue sur l'un des côtés de la fosse –, ils devaient ensuite s'allonger sur les morts avant d'être assassinés d'une balle dans la tête ou dans la nuque. Soudain, Petrivna s'interrompt [...] « Vous voyez, ce n'est pas facile de marcher sur des corps », insistant sur le caractère mouvant du sol. [...] « Vous deviez marcher sur les corps des assassinés? » Elle répond : « Oui, pour les tasser. [...] Après chaque tir. Nous étions trente jeunes filles ukrainiennes qui devaient, pieds nus, tasser les corps des Juifs et jeter une fine couche de sable dessus pour que les autres Juifs puissent s'allonger (Desbois, 2007 : 114-115).

Le corps concentrationnaire est aussi ce corps au fond d'une fosse, jeté sur d'autres corps et couvert par d'autres encore, privé du droit à la dépouille, à qui, même mort, on a supprimé toute intimité et toute dignité.

Les fosses communes ne sont pas seulement des lieux d'enterrement massif ou de dissimulation, mais aussi d'élimination des corps, comme le sont dans les camps les fours crématoires. Dans *La Nuit*, Elie Wiesel témoigne de cette extermination de masse où le

de respect voyait en moi une autre chose que moi-même : le visage des suppliciés. [...] D'autres avaient souffert, et moi parce que j'étais leur descendant, j'en recueillis tout le bénéfice moral. » (Finkelkraut, 1980 : 18).

¹⁸ « Shoah par balle » révélée par le père Patrick Desbois signifie les exécutions massives de la population juive en utilisant une balle par personne. En résumé, on peut lire sur la page de couverture de cet ouvrage : « 1941. Les Einsatzgruppen, unités mobiles nazies, s'enfoncent dans les territoires soviétiques. Partout où elles encerclent les villages, tous les hommes, femmes et enfants juifs sont rassemblés, dénudés puis abattus avant d'être enterrés dans les fosses communes.

Juin 2012. Le père Patrick Desbois part sur les traces de cette Shoah jusqu'alors ignorée. Village après village, il va recueillir les témoignages de ceux qui ont vu. Fosse après fosse, il va récolter les preuves et reconstituer les conditions de ces milliers d'assassinats d'une rare sauvagerie. Pour que ces Juifs aient une sépulture digne de l'espèce humaine. » (Desbois, 2007).

souci d'entasser pour cacher le plus grand nombre de corps est remplacé par la hantise de les brûler pour les anéantir :

Non loin de nous, des flammes montaient d'une fosse, des flammes gigantesques. On y brûlait quelque chose. Un camion s'approcha du trou et y déversa sa charge : c'étaient des petits enfants. Des bébés! Oui, je l'avais vu, de mes yeux vu... Des enfants dans les flammes. [...] Un peu plus loin se trouverait une autre fosse, plus grande, pour des adultes (Wiesel, 2007 : 75-76).

Le travail et l'utilité de l'homme

Avant d'exterminer le corps concentrationnaire, on le fabrique, on l'a dit, étape par étape, méthodiquement. C'est par l'organisation minutieuse, pensée jusqu'aux moindres détails, d'un système de travail de groupe dans les camps que les nazis réussissent à asservir tout d'abord complètement le détenu, à le transformer progressivement en un corps concentrationnaire pour le réduire par la suite facilement en un rien que consommeront les flammes dans une fosse ou dans un four.

Le siècle de la production industrialisée se montre ainsi d'abord comme une époque qui atteint l'apogée dans la division la plus primitive malgré sa course effrénée vers la modernité. Cette division qui depuis des décennies organise les sociétés se fonde sur les rapports de domination et de soumission, ce qui revient souvent à la division entre ceux qui travaillent et ceux qui profitent des résultats de ce travail. Le corps rentable est un corps qui travaille selon une méthode efficace, dans la discipline et l'obéissance aux ordres. Il est dressé pour travailler et ce dressage s'inspire du rapport de l'homme à l'animal, mais aussi dorénavant, de l'homme à la machine, ce qui se traduira par la suite par les rapports d'un sadisme extrême qu'entretiendront les bourreaux des camps de concentration avec leurs victimes. Mais, rappelons-le, dans cet esprit du glorieux travail qui apporterait les bénéfices à toute la société, pour fabriquer les automobiles sur les chaînes d'assemblage, un Henry Ford s'inspire bien des méthodes qu'il découvre dans sa jeunesse en visitant l'abattoir de Chicago : « L'idée m'est venue en voyant au plafond les rails que les bouchers utilisent à Chicago pour découper la viande. » (Patterson, 2008 : 113) – dit-il. Le triomphe

de la modernité que l'on observe à travers la production automobile de Ford cache son origine macabre – le système automatisé de la mise à mort enchaînée des bêtes dans les abattoirs. Par la suite, son expérience contribuera grandement à mettre en marche « la gestion des corps » et « l'industrie des cadavres » pratiquées dans les camps de concentration européens :

Comme le démontrera le XX^e siècle, il ne restera plus qu'un pas à franchir du massacre industrialisé des abattoirs américains aux chaînes de meurtres collectifs de l'Allemagne nazie. [...] Theodor Adorno a déclaré qu'Auschwitz a commencé à l'abattoir quand les gens se sont dit : « Ce ne sont que les animaux. » Dans le roman de J.M. Coetzee, Elisabeth Costello, la protagoniste dit à son public : « Chicago nous a montré la voie; c'est dans les abattoirs de Chicago que les nazis ont appris comment gérer le corps (Patterson, 2008 : 114).

Toutes les vertus du « bon » exercice de travail sont glorifiées par un certain taylorisme, par un certain capitalisme qui s'accompagne de la volonté de purification raciale et donc de l'extermination répandue jusqu'à l'Amérique ainsi que par le national-socialisme allemand. Les bienfaits du travail, de la discipline, de la performance physique et de la rentabilité économique pour la collectivité et pour l'individu lui-même se retrouvent comme une quintessence, une parodie diabolique dans le slogan nazi qui accueille à l'arrivée d'Auschwitz : « Arbeit macht frei¹⁹ ». Ce même slogan est utilisé ailleurs sur des enseignes, aussi bien déjà dans les goulags russes que sur tant d'autres, comme celle de la société chimique allemande IG Farben, fabricant de Zyklon B²⁰.

Le travail qui correspond exactement à l'idéologie nazie rend à la fois service à la nation et purifie la race. Il permet à la fois d'assujettir l'autre et de garantir à la société les bases nouvelles et infaillibles de bon fonctionnement, celles de la sélection. Il devient aussi quasiment un outil idéologique du siècle positiviste, ce siècle du Progrès qui au nom de la rentabilité et d'une prétendue liberté finit par dégrader le corps du travailleur en le chosifiant, en le réduisant seulement à la tâche qu'il se voit obligé d'effectuer.

¹⁹ En français : « le travail rend libre ».

²⁰ Zyklon B est un insecticide utilisé par les Nazis dans les chambres à gaz pour asphyxier les humains.

La soumission

Finalement, au lieu de le rendre libre, le travail transforme l'homme en un corps anonyme et soumis à un nombre précis d'ordres de production à la chaîne. L'homme doit dorénavant s'accorder avec la machine et suivre cette production massive et mécanique.

L'esprit du travail qui se définit par la discipline, l'obéissance et la performance, le travail mécanique et méthodique, transforme même le corps en machine. Adopté par les Nazis, il incarne le système concentrationnaire qui tout en fabriquant les cadavres, transforme les hommes en automates, en la main d'œuvre mécanique, soumise.

Les témoignages des survivants d'Auschwitz et d'autres camps de concentration donnent cette même image de l'homme se pliant devant le traitement inhumain et atteignant l'apogée dans l'insurmontable épuisement de son corps soumis complètement aux interminables efforts. Faire travailler les détenus correspond exactement à les faire « mourir lentement » et de manière sadique. La faim et le froid en plus des efforts exténuants transforment les hommes en corps-automates « sans volonté » :

Une douzaine de motifs seulement, qui se répètent tous les jours, matin et soir : des marches et des chansons populaires chères aux cœurs allemands. Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du Lager que nous oublierons; car elles sont la voix du Lager, l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'hommes avant de nous faire mourir lentement.

Quand cette musique éclate, nous savons que nos camarades, dehors dans le brouillard, se mettent en marche comme des automates; leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches, et leur tient lieu de volonté. Car ils n'ont plus de volonté : chaque pulsation est un pas, une contraction automatique de leurs muscles inertes. Voilà ce qu'ont fait les Allemands. Ils sont dix mille hommes et ils ne forment qu'une même machine grise; ils sont exactement déterminés; ils ne pensent pas, ils ne veulent pas, ils marchent (Levi, 1987 : 38).

C'est dans un macabre *work in progress* que les humains deviennent ces automates dont parle Primo Levi. Pour expliquer ce processus de transformation et donc du *devenir* corps concentrationnaire, les survivants témoignent d'une perversité sans précédent des

comportements des Nazis, de leur exercice pathologique du mal. Une forme de sadisme extrême se développe dans leur volonté quasi passionnelle d'assujettir l'Autre par le travail et dans une hiérarchie de terreur propre aux camps. Ainsi, le détenu devient un corps totalement soumis par ce travail, parfois utile et parfois insensé, que le sadique lui impose. Le travail a pour but premier d'achever l'individu, d'effacer son identité, son être. Il devient un prétexte à l'extermination.

Luba Jurgenson insiste sur l'aspect secondaire de la punition du déporté. La fonction principale du travail dans les camps est de créer le corps concentrationnaire pour l'exterminer par la suite. Cette extermination devient une suite logique et « naturelle » :

Les camps sont des espaces créés pour engendrer du non-être. Toutes les autres fins, comme la rééducation, l'isolement, la punition, sont feintes. La « refonte », dans les camps staliniens, ne touche que les droits communs. Le travail des détenus est une autre fin mise en avant par les systèmes concentrationnaires. En URSS, il occupe une place importante dans l'économie de l'État. Mais cette fin aussi est accessoire. Même si le projet des camps naît d'une certaine idée de l'organisation du travail, la rentabilité de celui-ci n'apparaît jamais comme le motif premier de leur création. Celui-ci est à rechercher plutôt dans la nécessité de modeler la population du nouvel État selon l'image que ses dirigeants se sont forgée, et donc, en premier lieu, d'exterminer, d'éloigner, d'isoler, bref, de faire disparaître les éléments qui n'y correspondent pas. Du reste, c'est par l'effort des détenus eux-mêmes que certains camps sibériens sont construits; dans les camps nazis, le travail des détenus est utilisé en premier lieu à faire fonctionner la machine de mort, et le sursis dont ont pu bénéficier à certains moments les prisonniers juifs employés dans les industries d'armement ne doivent en aucun cas faire oublier cette fin première (Jurgenson, 2003 : 174-175).

Dans ce contexte des camps, faire travailler signifie à la fois éradiquer la population et l'amener à participer activement à perpétuer la destruction, sa propre destruction. L'organisation de travail n'est rien d'autre qu'un enchaînement de procédures qui rendent possible tout le processus d'anéantissement. Dans le système concentrationnaire, il s'agit donc non pas de punir l'individu, de le soumettre, de le désindividualiser, mais de l'impliquer et même de l'« utiliser à faire fonctionner la machine de mort » qui prépare aussi sa propre mort. L'exemple le plus extrême de ce corps soumis est celui du Sonderkommando, l'ouvrier qui transporte les corps de ses confrères depuis la chambre à

gaz jusqu'aux fours crématoires. Les hommes de ce commando « spécial » sont d'ailleurs régulièrement remplacés comme des outils usés.

Shlomo Venezia, un jeune Juif grec, est confronté à la réalité d'Auschwitz en tant que Sonderkommando. C'est en ces termes, en questionnant un camarade, qu'il découvre ce que signifie faire partie de l'équipe du commando spécial :

– Qu'est-ce que ça veut dire, Sonderkommando? – Commando spécial. – Spécial? Pourquoi? – Parce qu'on doit travailler dans le Crématoire... là où les gens sont brûlés.

Pour moi, un travail en valait un autre, je m'étais déjà habitué à la vie dans le camp. Mais à aucun moment il ne m'a dit que les cadavres à brûler étaient ceux de personnes arrivées encore vivantes dans le Crématoire... Il m'a aussi dit que toutes les personnes qui font partie de ce Sonderkommando sont régulièrement « sélectionnées » et « transférées » dans un autre endroit. Cela se passait environ tous les trois mois. Sur le moment, je n'ai pas compris que les mots « sélection » et « transfère » étaient des euphémismes qui signifiaient en réalité « élimination ». Mais je n'ai pas mis longtemps à comprendre que nous avions été intégrés au Sonderkommando pour remplacer d'anciens prisonniers qui avaient été « sélectionnés » et tués (Venezia, 2007 : 83-84).

En parlant des membres du Sonderkommando et en se basant sur les témoignages d'anciens déportés, Philippe Mesnard dans « Écrire au-dehors de soi » dit que « immergés dans le cauchemar, ils étaient perçus comme un produit de ce cauchemar » (Mesnard, 2015 : 159). En citant des témoignages de mépris vis-à-vis des membres de Sonderkommando, il précise :

si de pareils méprises sur la réelle composition du Sonderkommando peuvent, aujourd'hui, nous apprendre quelque chose sur les rumeurs qui avaient cours dans le réseau des camps d'Auschwitz, elles attestent, de manière plus générale, de la difficulté intrinsèque d'admettre que des hommes aient pu préserver en eux un degré d'humanité alors qu'ils garantissaient le fonctionnement de la machine d'extermination (Mesnard, 2015 : 160).

Malgré qu'elle soit temporaire, la survie de ces hommes dépendait de leur travail, elle était conditionnée mais surtout « *justifiée*²¹ par /leur/ participation au processus de la destruction [...] » (Mesnard, 2015 : 161). En lien avec cette question de participation

²¹ C'est moi qui souligne.

forcée, Raul Hilberg avance une thèse qui, certes, incommode. Il démontre avec minutie, tout en défendant dès le départ sa position morale, la participation pour ne pas dire la collaboration de la part des victimes dès les années 30. Il observe comment les organisations juives, surtout en Allemagne, mais pas exclusivement, se voient devoir appliquer les ordres des Nazis dont celui de dresser les registres des Juifs pour faciliter les spoliations ainsi que les déportations :

Ce sont avant tout les Allemands qui ont perpétré la destruction des Juifs d'Europe, et c'est donc sur eux que doit surtout se porter notre attention. On ne peut comprendre ce qu'il advint des Juifs sans bien expliquer les décisions prises par les responsables allemands à Berlin ou sur le terrain. Pourtant, les efforts allemands et les coûts qu'ils entraînaient étaient en permanence affectés par le comportement des victimes. Si l'on admet qu'un organisme allemand ne pouvait mobiliser pour une tâche donnée que les ressources malgré tout limitées, le déroulement de l'opération et finalement sa réussite devaient dépendre de la façon dont les Juifs y réagissaient. Or, l'attitude juive face à l'entreprise de destruction ne fut nullement une improvisation de circonstance. Ce n'était pas, et de loin, la première fois au cours de leur histoire que les Juifs européens affrontaient la violence; à travers ces expériences, il s'était créé une série de réactions typiques, qui devaient rester remarquablement constantes pendant des siècles [...] (Hilberg, 2006 : 28).

Hilberg propose un schéma pour représenter ces « réactions typiques » dans l'ordre : la résistance, les tentatives d'allègement, l'évasion, la paralysie et enfin, la soumission. Malgré la faible résistance du début, la situation des victimes finit par les paralyser pour ensuite les soumettre. L'historien donne, entre autres, l'exemple du port de l'étoile jaune. Mais rappelons-le, la couleur jaune est une couleur distinctive et donc un signe distinctif pour les Juifs depuis le Moyen-Âge et qui curieusement leur vient des fleurs jaunes du curcuma :

Ses fleurs jaunes ont donné naissance à l'expression populaire « son visage s'est peint au safran (curcuma) », c'est-à-dire qu'il a changé de couleur sous l'effet de la honte ou de la maladie. [...] Autrefois, on l'utilisait comme parfum et comme colorant; son commerce à grande échelle était prospère, ce dont profitait surtout la population juive. Certains pensent que ce succès commercial leur valut de porter au Moyen-Âge et encore sous les Califs musulmans, l'étoile jaune, stigmatisme qui devait les différencier du reste de la population. En effet,

les autorités de l'époque exigeaient des juifs qu'ils teignent leur étoile avec le précieux curcuma (Cohen-Shaouli, 1990 : 163-165).

Selon Hilberg, « un Juif ne pouvait résister, s'échapper, se cacher, sans d'abord se débarrasser de l'insigne dénonciateur » (Hilberg, 2006 : 157) qu'était l'étoile jaune :

Mais le faire – précise-t-il – était dangereux : la victime pouvait toujours être reconnue et livrée à la police. Peu de Juifs se décidèrent à courir le risque; pour la plupart, ils portèrent l'étoile et, ce faisant, se perdirent. C'est ainsi que, par étapes, la communauté juive se retrouva socialement isolée, entassée dans des immeubles réservés, largement privée de sa liberté de mouvement, exposée aux coups par un ensemble de mesures d'identification. [...] La dernière pièce de ce mécanisme que nous avons nommée processus de ghettoïsation, ajoute Hilberg, fut l'appareil administratif juif, qui mit la population juive à la discrétion des Allemands. Pour bien comprendre comment se produisit la destruction finale, il est essentiel de savoir comment se forma cette bureaucratie juive. Or c'étaient les Juifs eux-mêmes qui l'avaient créée (Hilberg, 2006 : 157).

La thèse de Hilberg porte principalement sur ce point-là : les Allemands ont su « transformer l'appareil administratif juif en instrument de destruction de la communauté juive » (Hilberg, 2006 : 161), d'où l'importance de souligner pour l'historien ce schéma qui démontre l'enchaînement allant d'une assez faible résistance des Juifs à une totale soumission qui à son tour non seulement facilite leur destruction, mais les y fait participer²². Cette thèse ne cesse de provoquer de nombreuses polémiques sans que cela lui enlève de sa pertinence. Elle se montre aussi juste que fascinante, à la fois irréfutable et incompréhensible, d'autant plus qu'elle est incompatible avec l'un des principes mêmes du judaïsme. Car, contrairement au Nouveau Testament où l'on enseigne de « tendre l'autre

²² Rappelons que lors des procès, de nombreux SS parmi lesquels Eichmann, questionnés sur leur culpabilité, disent avoir dû en tant que soldats obéir aux ordres, ce qui aurait pour but d'atténuer les circonstances de leurs crimes. En revanche, on voit parallèlement une volonté perverse de leur part de vouloir partager leur responsabilité, leur culpabilité avec les victimes en les faisant notamment participer au processus d'extermination dès le début, dès l'avant-guerre. Hilberg cite les registres des Juifs donnés à disposition des SS. À titre d'exemple, on peut rappeler aussi le fait que les transports en train étaient financés avec l'argent confisqué aux Juifs. Au final donc ce sont les Juifs eux-mêmes qui payaient pour être déportés. Le « succès » de l'entreprise nazie ne se trouverait-il pas en grande partie dans l'élaboration de ce genre de détails?

joue », on lit clairement dans la Torah que l'homme se doit d'agir selon la loi de « œil pour œil, dent pour dent », qui est une traduction de « mesure pour mesure ²³ ».

L'homme-animal

Obéir aux ordres, se plier, s'oublier et ne pas penser dans l'asservissement deviennent dans l'univers concentrationnaire les seules réactions ou les seuls réflexes possibles des victimes face à la volonté des bourreaux de soumettre, d'anéantir.

L'asservissement qui se transforme en déshumanisation du corps devient à tel point familier que quand il s'agit de l'extermination, elle s'exécute comme une action non seulement nécessaire mais aussi quasi naturelle. *La Solution finale* comme auparavant le programme T4 représentent pour les Nazis à la fois la meilleure « solution », la solution nécessaire et « l'ordre naturel des choses ». Cette « banalisation du geste » (Patterson, 2008 : 114) est en grande partie possible grâce à la mise en place du système industrialisé d'abattage de non-humains – de bêtes, qui par la suite, devient donc l'abattage de non-humains – des Juifs. D'où la pertinence de cette méthode de la réduction du corps à sa faculté physique qui commence souvent dans l'évaluation de sa rentabilité au travail. Elle servira aux Nazis à fabriquer les corps concentrationnaires : les troupeaux de corps désindividualisés, les corps des bêtes de trait, incapables de parler, incapables de penser, réduites à quelques instincts primitifs de survie qui les poussent à chercher à boire, à manger, à se reposer :

Certains prisonniers de camps de travail près d'Auschwitz étaient harnachés à des charrues pour remplacer les chevaux réquisitionnés par l'armée, tandis que dans les camps des hommes de Birkenau, des gamins étaient harnachés à de lourds wagons appelés *Rolwagen*, là aussi pour remplacer les chevaux. Les premiers prisonniers de guerre emmenés à pied jusqu'au tout nouveau camp d'Auschwitz ne furent pas nourris en chemin. On les mettait dans des champs et on leur disait de « paître » comme du bétail (Patterson, 2008 : 81).

²³ En hébreu : « mida kenegued mida ».

Dans le camp, le travail qui déshumanise et qui réduit les relations aussi entre les détenus à une lutte pour la domination reposerait peut-être pourtant sur les lois humaines comme le constate Primo Levi. Dominer l'autre signifie souvent survivre à l'autre :

Nous revoici au pied de la pile, Mischa et le Galicien soulèvent une poutrelle et nous la déposent rudement sur les épaules. Comme c'est le travail le moins fatigant, ils rivalisent de zèle pour le conserver : ils interpellent les traînants, nous pressent et nous harcèlent continuellement, imposent un rythme de travail insoutenable. Cela me remplit d'indignation, et pourtant je sais bien qu'il est dans l'ordre des choses que les privilégiés oppriment les non-privilégiés puisque c'est sur cette loi humaine que repose la structure sociale du camp (Levi, 1987 : 32).

On retrouve le même constat poignant chez David Rousset. Émile Copfermann relève cette absurdité de la productivité dans la préface de *L'univers concentrationnaire* :

L'Univers concentrationnaire montre, en effet, que cette société d'exclus aux valeurs inversées n'est pas une conséquence imprévue de la guerre, mais qu'elle découle d'une conception de l'ordre social où le meurtre, le vol sont monnaie courante, où l'organisation du travail se calque jusqu'à l'absurde sur l'économie de toute entreprise normale. À la tête du camp de concentration trône une administration besogneuse. Avec quelques particularités. Ce sont les bourreaux qui la composent, en sont les patrons, et les « employés » des travailleurs forcés. Déporté en camp, l'homme travaille sans limites, il est un producteur matriculé, un esclave anonyme au sort ultime sans importance. Mauvais traitement, famine, intempéries n'interrompent, en effet, jamais la bonne marche de l'industrie national-socialiste. La main-d'œuvre défaillante n'est-elle pas immédiatement remplacée à volonté? Et le déporté meurt-il, que même son cadavre, matière première, rentable, lui aussi, servira la production. Moloch, dieu dévorant au pouvoir, jamais l'exploitation de l'homme par l'homme n'a atteint ce stade de productivité (Rousset, 2011 : 14-15).

Le travail qui transforme le corps du travailleur en un corps anonyme et donc sans nom, sans identité, insignifiant en dehors de sa tâche pousse l'homme à rivaliser avec l'Autre, et aussi avec la machine. Se laisser remplacer par elle signifierait s'abandonner et se laisser éliminer. L'homme se voit donc devoir maintenir et même améliorer sa rentabilité afin de ne pas devenir improductif et donc inutile. C'est pourquoi dans les camps, le corps est une condition soit de survie soit de mort.

Rappelons-le, quand à l'arrivée des convois dans les camps de concentration, deux files sont formées où les détenus sont sélectionnés selon leurs aptitudes à travailler, femmes, enfants, faibles, vieillards et malades se mettent en file pour la chambre à gaz pour être brûlés tout de suite après, dans les fours crématoires ou, comme c'est le cas à Sobibor par exemple, dans les fosses. Seulement ceux qui peuvent travailler restent en vie en attendant la dégradation de leur corps – leur outil de travail, leur moyen de survie. Cette capacité physique à travailler est jugée d'ailleurs en un clin d'œil par le médecin nazi sur le quai même à l'arrivée du train. Les sélections par la suite se font régulièrement dans le camp. Ceux dont le travail dans le froid et la faim extrême finit par épuiser leur corps, devenus impuissants et inefficaces, trop maigres, trop lents, trop faibles, sont par plusieurs régulièrement sélectionnés lors des appels et ensuite éliminés.

Ainsi, la différence entre les camps de concentration et les camps de mise à mort est telle que dans ces premiers, avant d'éliminer l'individu, on le réduit au niveau d'une particule faisant partie de la masse des travailleurs, corps concentrationnaire, « main-d'œuvre nécessaire à la production de la guerre » :

Speer poussa à outrance le recrutement des détenus concentrationnaires. Dès le 16 mars 1942, il tenait une consultation dans son ministère à laquelle Glücks participa. Ce dernier assista à l'assistance qu'il attendait avant la fin du mois de grandes quantités de nouveaux détenus dont on pourrait prélever des ouvriers spécialisés et dont vingt-cinq mille autres fourniraient la main d'œuvre nécessaire à la production de la guerre. Glücks expliqua les conditions émises par Himmler, à savoir que les firmes devaient transférer leurs entreprises dans les camps de concentration et mettre leurs ingénieurs et contremaîtres à disposition afin de former les détenus à leur travail. Himmler informa Hitler des résultats de la procédure et ce dernier aurait insisté pour que le nombre de vingt-cinq mille détenus soit impérativement respecté.

Pohl convoqua pour les 24 et 25 avril une conférence rassemblant les commandant des camps de concentration et les directeurs des entreprises économiques de la SS dont il résuma les résultats dans l'ordonnance du 30 avril 1942 : l'exploitation de la main-d'œuvre des détenus devait être « épuisante au vrai sens du mot afin d'obtenir le rendement maximum » et la durée du travail ne devait être limitée en rien. Tout ce qui pouvait détourner les détenus du travail, comme les appels et pauses-repas, devait être restreint au strict minimum. [...]

Selon les intentions de Himmler et de Pohl, le travail des détenus pour la guerre devait être épuisant et meurtrier. Les détenus exténués dépérissaient et devaient être constamment remplacés par de nouveaux. Himmler soulignait en toute

occasion la nécessité d'affectations « brutales » et, lorsqu'il écrivait que même la « dernière » heure de travail devait être utilisée, il pensait là à une exploitation jusqu'à l'épuisement et la mort (Zámecník, 2003 : 257-259).

En travaillant, certains arrivaient à survivre, ce qui explique que des camps de concentration comme Dachau ou Auschwitz il existe aujourd'hui considérablement plus de témoignages que de Treblinka – l'un des camps de mise à mort où le corps n'est plus conditionné à obéir aux ordres, mais seulement à être ruiné, anéanti d'un coup dès l'arrivée du train.

La volonté perverse des Nazis de réduire les humains au statut d'animal méprisable se réalisait aussi dans les comportements qui, après les longs mois de détention, devenaient courants parmi les détenus.

Lors de l'ultime transfert, alors que la plupart des hommes succombaient au froid dans des wagons sans toit, les dernières bribes de l'instinct de survie des hommes les transformaient en bêtes féroces :

Dans le wagon où le pain était tombé, une véritable bataille avait éclaté. On se jetait les uns sur les autres, se piétinant, se déchirant, se mordant. Des bêtes de proie déchaînées, la haine animale dans les yeux; une vitalité extraordinaire les avait saisis, avait aiguisé leurs dents et leurs ongles (Wiesel, 2007 : 178).

Bête sauvage, objet de dégoût, le corps concentrationnaire est un corps qui s'extermine sans hésitation. C'est pourquoi aussi la propagande nazie avec son vocabulaire plus que péjoratif, proférant les calomnies sur les Juifs, insultant les handicapés, les Tziganes, les qualifie de vermines, de rats, de cafards ou encore de microbes :

Un jour, Himmler mit en garde ses généraux contre le danger qu'il y avait à laisser des Allemands s'emparer d'objets ayant appartenu à des Juifs décédés²⁴. « Si nous avons exterminé un microbe, déclara-t-il, ce n'est pas pour nous laisser finalement contaminer par ce même microbe et pour en mourir. » Parlant des Juifs, Frank disait bien souvent « les poux » quand on eut tué ceux de sa seigneurie polonaise, il affirma que l'Europe malade allait maintenant recouvrer la santé (Hilberg, 2006 : 27).

²⁴ Ceci n'a cependant nullement empêché les spoliations massives.

À Yad Vachem, on a conservé certaines affiches de cette propagande datant des années 30 où l'on voit la plupart du temps le Juif incarné par une araignée avide ou d'autres insectes. Quand le Juif est représenté sous sa forme humaine, c'est pour exposer sa laideur corporelle, son visage défiguré et anormal. On expose même les caractéristiques de cette race de point de vue scientifique : les dimensions spécifiques du crâne et du nez juif surtout – un autre signe distinctif, inné cette fois-ci. Ces images ont pour but bien sûr de mettre en garde la population allemande en lui inspirant la peur du Juif, mais surtout de susciter le sentiment de dégoût et de haine. On est loin de l'univers allégorique de la bande dessinée *Maus : un survivant raconte* (1992) où Art Spiegelman présente les SS, Hitler y compris, comme les chats chasseurs brutes et impitoyables, alors que les Juifs persécutés sont des souris innocentes et apeurées.

Dans *Un éternel Treblinka* de Charles Patterson, on lit aussi que « les Allemands traitaient souvent les Juifs de "rats" et les insultaient d'autres noms d'animaux, leur épithète préférée restait "cochon", "porc" – *Saujuden*, "cochon de Juif" » (Patterson, 2008: 81-82).

En parlant de la Grande Guerre, Bensoussan souligne que déjà cette guerre qui se veut totale « accoutume à l'idée de l'extermination » et qu'elle a pour but d'éliminer les « rats » :

En avril 1915, l'emploi de gaz asphyxiant fait comprendre aux contemporains qu'un seuil vient d'être franchi qui ravale l'humanité aux niveaux des rats. Ce sont les mots employés par le général allemand von Deimling, chargé du premier essai d'utilisation des gaz le 22 avril 1915 : « La mission d'empoisonner l'ennemi comme on empoisonne les rats me fit l'effet qu'elle doit faire à tout soldat honnête : elle me dégoûta. » De fait, au début du printemps 1915, trois événements concomitants changent la nature du conflit en une « guerre d'extermination ». En premier lieu, l'utilisation – sur les deux fronts – des gaz asphyxiants par l'armée allemande en avril 1915, en deuxième lieu le génocide des Arméniens qui débute le 24 avril 1915, enfin les offensives lancées par Joffre en Artois et en Champagne de février à mai 1915. En avril 1915, le commandant français établit un premier bilan complet de ses pertes et évoque dans ses documents internes une « consommation d'hommes » au même titre qu'il récapitule sa consommation d'obus (Bensoussan, 2008 : 53-54).

Les survivants des camps nazis eux-mêmes en racontant leur situation se disent souvent avoir eu l'impression de faire partie d'un troupeau de bêtes : « immense troupeau silencieux, accoutumé à la colère des hommes et des choses » (Levi, 1987 : 92). Ils

comparent la plupart du temps les relations et les comportements dans le camp à ceux des animaux. À plusieurs reprises, Primo Levi compare le statut du déporté à « l'esclavage exacerbé » (Levi, 1987 : 93), celui d'une bête dressée et commandée par son maître, son inertie à « l'inertie obtuse des bêtes battues qui ne réagissent plus aux coups. » (Levi, 1987 : 92) : « il y a ceux /les kapos/ – dit-il – qui nous frappent par pure bestialité, mais il en est d'autres qui, lorsque nous sommes chargés, le font avec une nuance de sollicitude, accompagnant leurs coups d'exhortations et d'encouragements, comme font les charretiers avec leurs braves petits chevaux. » (Levi, 1987 : 51).

Le corps du sadique

Le corps du sadique performant, viril, entretenu et beau comme un dieu contraste avec ce corps concentrationnaire, ce corps de bête, laid et puant, incarné par le Juif, l'étranger. Ce dernier représente dans la propagande nazie le corps qui gangrène la société, la vermine qui doit être exterminée sans regret : Juif, mais aussi Tzigane, malade mental, handicapé, homosexuel – tous intrus, repoussants et dont l'image est parfaitement opposée à celle du corps idéal de race aryenne propre, vigoureux et athlétique. Ce dernier domine « naturellement ». Il incarne la puissance, la guerre victorieuse, mais déjà la Grande Guerre le défigure, le transforme en un corps monstrueux. Corps mutilés, dépecés qui reviennent de la Grande Guerre, munis de prothèses, marqués par les premières destructions chimiques massives, ces corps des combattants de la Grande Guerre sont amputés, morcelés par les explosions. C'est à ce corps échoué des tranchées de la Grande Guerre ainsi qu'au corps soumis et insignifiant qui s'extermine comme l'insecte dans les chambres à gaz et fours crématoires que s'expose le corps du SS, sain et impeccable, habillé en uniforme fait sur mesure, aux bottes cirées et dont émane l'odeur de propreté de l'homme civilisé et de race supérieure. Le SS renvoie son image du corps idéal du « Seigneur » aux Non-Aryens dont les corps ne sont qu'« excréments » (Rousset, 2011 : 146) :

Au même instant, j'aperçus un homme à l'allure autoritaire qui venait tout droit vers nous depuis un bâtiment situé en face. Il portait des bottes à haute tige et un uniforme seyant avec des étoiles dorées, une ceinture de cuir lui barrait la

poitrine d'un trait oblique. Dans l'une de ses mains, je vis une fine baguette qu'on peut utiliser en équation, avec laquelle il frappait continuellement sa botte reluisante de cire. Une minute plus tard, alors que nous attendions déjà en rangs immobiles, je remarquai encore qu'à sa manière c'était un bel homme, sportif, dans l'ensemble, il faisait penser aux séducteurs de cinéma, avec ses traits virils, sa fine moustache brune taillée à la mode qui allait très bien à son visage hâlé (Kertész, 2003 : 77-78).

Imre Kertész, écrivain hongrois, est adolescent quand il est déporté en 1944 à Auschwitz-Birkenau. L'auteur notamment de *Être sans destin* et de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* ironise ici dans ses observations de jeune homme qu'il est alors au moment de l'arrestation dans sa ville natale, l'arrestation qui se poursuivra avec la déportation et l'extermination de la population juive hongroise. Sa naïveté au même titre que son innocence qui le fait comparer le SS à un séducteur de l'écran du cinéma contrastent alors avec la brutalité de la situation et le sadisme du bourreau :

des opinions diverses à propos des Allemands sont parvenues à mes oreilles. Et ainsi, de nombreuses personnes, surtout parmi les plus âgées qui possédaient déjà une certaine expérience, reconnaissaient que, quelles que soient leurs conceptions relatives aux juifs, les Allemands étaient fondamentalement – ce que tout le monde sait par ailleurs – des gens propres, honnêtes, aimant l'ordre, la ponctualité et le travail, et qu'ils appréciaient ces traits de caractère chez les autres [...] (Kertész, 2003 : 87).

De l'inutilité du vieux

Le corps du vieillard dans cette même « logique » d'extermination des faibles et des Non-Aryens est aussi un corps concentrationnaire : inutile, laid, complètement dépendant et soumis. C'est un corps puissant et jeune qui surgit pour l'intimider. Le sadique nazi, comme pour affirmer son propre « prestige » et sa beauté, se satisfait en éliminant le corps impotent et insignifiant du vieillard. À ses yeux, le vieillard est non seulement improductif, stérile et inutile dans l'idée que les Nazis se font du monde idéal, mais aussi complètement honteux car, dans une société « moderne », chacun doit avoir une

place qui lui permettrait de contribuer par son travail au développement de celle-ci. Or, le vieillard incapable d'exploiter son corps en plus d'être Juif, renvoie aussi au Nazi son image naturellement et humainement dégradante qu'il veut à tout prix refouler. Impossible d'organiser avec les vieillards un fonctionnement du camp de concentration, car celui-ci repose sur les forces physiques potentielles. C'est pourquoi, dès leur arrivée au camp, les personnes âgées au même titre que les jeunes enfants étaient immédiatement envoyés à la chambre à gaz.

À Treblinka, les SS se débarrassaient des vieillards ainsi que des enfants en les abattant d'une balle dans la tête au-dessus d'une fosse en flammes. Le film *Shoah* de Claude Lanzmann est à la recherche des témoins de ce génocide. Le récit de Franz Suchomel, l'un des rares survivants du camp de mise à mort, dans cette mise en texte qui souligne la terreur de certains mots et qui expose à la fois la non-linéarité et le trouble, décrit le traitement « particulier » des personnes incapables de suivre la « marche » rapide qui sépare le quai du débarquement du train de la chambre à gaz :

le commando bleu avait aussi pour tâche
de conduire les vieux et les malades
à l' « hôpital ». Car
ils auraient freiné la marche des opérations vers la chambre
à gaz.
Cela aurait duré trop longtemps avec les vieux.

C'étaient les Allemand qui décidaient
d'envoyer tel ou tel à l' « hôpital » :
les Juifs du commando bleu n'étaient
que l' « instrument d'exécution » :
ils guidaient les gens vers l' « hôpital »,
on les y transportait sur les brancards.
Vieilles femmes, enfants malades,
enfants dont la mère était malade,
ou encore la grand-mère trop âgée,
alors on laissait l'enfant à l'aïeule,
car elle ne savait pas! L' « hôpital »!
Un drapeau blanc avec une croix rouge le signalait.
Un passage y menait.
Jusqu'au bout, ils ne voyaient rien. Puis...
ils découvraient les morts dans la fosse.

Ils devaient alors se déshabiller,

s'asseoir sur un remblai
et on les tuait d'une balle dans la nuque.
Ils tombaient dans la fosse.
Ça flambait toujours dans la fosse : un feu –
alimenté d'ordures, de papier et d'essence,
et l'être humain brûle très bien (Lanzmann, 1985: 132-133).

Du corps en miettes au corps sans organes

Assez jeune pour garder une lueur d'espoir de survie et assez âgé pour parvenir à supporter les supplices des humiliations, du travail, du froid, de la faim, le corps concentrationnaire ne finit pas de mourir. Il subit constamment des fragmentations qui sont en réalité des séries de mises à mort interminables. Le morcèlement aussi bien que des déformations traversent le corps comme des étapes, des séries d'émiettements qui précèdent l'élimination finale.

En 1948, Antonin Artaud écrit qu'il est nécessaire de libérer le corps, de lui « faire danser son anatomie » (Artaud, 2004 : 1656) pour « délivrer » l'homme « de tous ses automatismes » (Artaud, 2004 : 1654). Selon lui, « il n'y a rien de plus inutile qu'un organe » (Artaud, 2004 : 1654). Faire à l'homme « un corps sans organes » signifierait donc le libérer de l'organisme – cet ensemble de strates (Deleuze, Guattari, 1980 : 190), de cette organisation hiérarchisée du corps et par là de la souffrance de ces séries de mises à mort. Or, pour le corps concentrationnaire, il est impossible de se défaire de l'organisme, car son existence devient purement organique.

Par principe, le corps concentrationnaire est non seulement condamné à mort, mais justement à plusieurs morts. Il assiste à sa propre division et à sa propre décomposition organique avant de mourir. Ainsi, il meurt par morceaux : « Mon pied blessé avait cessé de me faire mal. Il devait être complètement gelé. Il était perdu pour moi, ce pied. Il s'était détaché de mon corps comme la roue d'une voiture » (Wiesel, 2007 :166). C'est ainsi qu'Elie Wiesel observe une partie de son corps se détacher du reste.

Dans les camps, la fragmentation du corps est principalement causée par la torture et par l'épuisement. Le travail quotidien y est mortel, cependant, il ne fait pas mourir de manière soudaine. Ainsi, le travailleur dont le corps reste à la fois son outil de travail et,

dans la soumission totale, cesse de lui appartenir, est exposé à ces mises à mort multiples et lentes. Primo Levi exténué par les efforts physiques constate le changement radical du corps :

J'ai déjà touché le fond. On apprend vite en cas de besoin à effacer d'un coup d'éponge passé et futur. Au bout de quinze jours de Lager, je connais déjà la faim réglementaire, cette faim chronique que les hommes libres ne connaissent pas, qui fait rêver la nuit et s'installe dans toutes les parties de notre corps [...]. Déjà sont apparues sur mes pieds les plaies infectieuses qui ne guériront pas. Je pousse des wagons, je manie la pelle, je fonds sous la pluie et je tremble dans le vent. Déjà mon corps n'est plus mon corps. J'ai le ventre enflé, les membres desséchés, le visage bouffi le matin et creusé le soir : chez certains la peau est devenue jaune, chez d'autres, grise; quand nous restons trois ou quatre jours sans nous voir, nous avons du mal à nous reconnaître (Levi, 1987 : 27).

L'effacement du visage, la dissolution de l'image

Cette disparition fragmentaire du corps concentrationnaire commence par l'effacement du visage avec lequel disparaît aussi l'identité. Car, « le visage, nié par les SS, nié par les détenus eux-mêmes par souci de ne pas se faire repérer, meurt à lui-même et demeure comme un trait commun à tous, que personne n'aurait plus le pouvoir de dessiner » (Antelme, 1996 : 238). Méconnaissables, déformés, les visages ainsi que les identités deviennent anonymes. Nombreux récits évoquent ce motif du visage et donc par là aussi de l'image humaine qui se dissout. Ainsi, les corps des détenus sont de plus en plus « flous » (Semprún, 2012 : 735), des « formes sans visages » (Wiesel, 2007 : 145), des « figures » étranges, anonymes et « oubliées » :

La dernière fois que j'ai eu un miroir, il y avait longtemps que je ne m'étais regardé. C'était un dimanche; j'étais assis sur la paillasse, j'ai pris mon temps. Je n'ai pas examiné tout de suite si j'avais le teint jaune ou grisâtre, ni comment étaient mon nez ou mes dents. D'abord, j'ai vu apparaître une figure. Je ne portais qu'un poids sur les épaules. Le regard du SS, sa manière d'être avec nous, toujours la même, signifiait qu'il n'existait pas pour lui de différence entre telle ou telle figure de détenu. [...] Niée, deux fois niée, ou alors aussi risible et aussi provocante qu'un masque – c'était proprement provoquer le scandale en effet, que de porter sur nos épaules quelque chose de notre visage

ancien, le masque de l'homme –, la figure avait fini pour nous-même par s'absenter de notre vie. Car même dans nos rapports entre détenus, elle restait gravée de cette absence, elle était presque devenue cela. Du même rayé, du même crâne rasé, de l'amaigrissement progressif, du rythme de la vie ici, ce qui apparaissaient des autres pour chacun c'était bien, en définitive, un figure à peu de chose près collective et anonyme (Antelme, 1957 : 60).

Le corps concentrationnaire, en se fragmentant et en se mourant, devient une incessante hantise. Elie Wiesel dit à quel point ce corps lui pèse comme un poids étranger sur les épaules : « J'entraînais ce corps squelettique qui pesait encore si lourd. Si j'avais pu m'en débarrasser! Malgré mes efforts pour ne pas penser, je sentais que j'étais deux : mon corps et moi. Je le haïssais. » (Wiesel, 2007 : 156). Condamné à ce corps en trop, à ce corps étranger, hanté par lui et incapable de s'y reconnaître, c'est ainsi que Wiesel termine le récit de *La nuit* : « du fond du miroir, un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus » (Wiesel, 2007 : 200).

Le concentrationnaire se voit étranger à son corps, double : « mon corps et moi », dit-il incapable de se retrouver à nouveau complètement dans la vie, de se remettre pleinement dans ce corps dont il a été séparé et qui s'est désintégré dans les lieux de la mort.

Simone, une survivante, sujette à l'astésie abasie causée probablement par le traumatisme des camps, partage avec son psychanalyste Gérard Haddad ce même sentiment d'étrangeté à soi-même, du détachement, dû au manque de l'image de soi : « À mon retour du camp –confie-t-elle –, pendant des mois, je ne pouvais pas me regarder dans un miroir, j'avais peur de découvrir que je n'avais pas d'image. » (Haddad, 2011 : 51).

Jorge Semprún commence aussi son récit de *L'écriture ou la vie* par ces réflexions sur la dissolution, le « flou » et l'effacement progressif de son corps :

Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur croissante, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps dérisoire. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes saillantes, le creux d'une joue. J'aurais pu me procurer un miroir, sans doute. On trouvait n'importe quoi au marché noir du camp, en échange de pain, de tabac, de margarine. Même de la tendresse, à l'occasion. Mais je ne m'intéressais pas à ces détails. Je voyais

mon corps, de plus en plus flou, sous la douche hebdomadaire (Semprún, 2012 : 735).

Le regard de l'autre lui renvoie enfin l'image monstrueuse, épouvantable de son propre corps. Il se voit à travers ce « regard horrifié » :

Ça peut surprendre, intriguer, ces détails : mes cheveux ras, mes hardes disparates. Mais ils ne sont pas surpris, ni intrigués. C'est de l'épouvante que je lis dans leurs yeux. Ils ne restent que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard qui révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté (Semprún, 2012 : 735).

Le monstrueux ou le corps comme un manque

Ainsi, le corps concentrationnaire morcelé se vit comme un manque, un manque de visage, de l'image totale de soi tout d'abord :

Dans les années 50, avant que l'on ne bâtit le Mémorial du Martyr juif inconnu, les déportés se recueillaient au Père-Lachaise derrière des cénotaphes consacrés à chacun de ces camps [...] L'un de ces monuments m'intriguait : une forme humaine en granit gris, sans face ni membre. Je demandais à mon père : pourquoi on ne lui a pas fait de visage ? Il me répondit : parce que dans les camps nous n'avions pas de visage (Haddad, 2011 : 119).

L'image qu'on renvoie à travers l'écriture mais aussi à travers les arts²⁵, l'imparfaite reproduction du « corps tronqué, de l'organe amputé, tranché, d'une prothèse » (Jurgenson, *vox-poetica*), de ce corps incomplet, est monstrueuse. Le corps concentrationnaire est défiguré, méconnaissable. Voici comment il se donne à voir à travers le récit de Duras au lendemain du retour de la guerre de son compagnon Robert Antelme (Robert L.). On remarque qu'à travers l'expérience concentrationnaire, son « identité inscrite dans le corps-mémoire est meurtrie » (Jurgenson, 2003 : 72). La reconstituer reste

²⁵ Je voudrais mentionner ici les dessins de David Olère, de Zoran Mušič, de Lea Grundig (*After Auschwitz : Responses to the Holocaust in Contemporary Art*) parmi d'autres artistes qui tentent de donner l'image au corps concentrationnaire. Je reviendrai à cette question cruciale de la représentation et de la visibilité des traces dans le dernier chapitre sur la disparition.

souvent un long processus, car « le souvenir de soi-même à travers le temps cesse de renvoyer la sensation rassurante d'une continuité » (Jurgenson, 2003 : 72). C'est pourquoi peut-être ce corps-mémoire ne finit pas de se disloquer en gardant inscrits sur lui pour toujours les souvenirs de la terreur des camps. Il n'arrive pas à résister à la discontinuité de soi :

l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon, tout compris : trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit. On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin : là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu. Tout, ou presque, lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. [...] La tête tenait au corps par le cou [...], mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main – tellement desséché [...]. Dix-sept jours nous cachons à ses propres yeux ce qui sort de lui de même que nous lui cachons ses propres jambes, ses pieds, son corps, l'incroyable. Nous ne nous sommes jamais habitués à les voir. On ne pouvait pas s'y habituer. Ce qui était incroyable, c'était qu'il vivait encore. Lorsque les gens entraient dans la chambre et qu'ils voyaient cette forme sous les draps, ils ne pouvaient pas en supporter la vue, ils détournaient les yeux. Beaucoup sortaient et ne revenaient plus. Il ne s'est jamais aperçu de notre épouvante [...] (Duras, 1985 : 72-75).

Le corps se laisse voir ici comme un mirage et comme un cauchemar à la fois. Ce corps dont l'image s'écaille comme une vieille peinture se vit peut-être même plus intensément par les autres que par le rescapé lui-même pour qui l'effacement est aussi une forme de vacillement entre la survie et la mort. En visite à Birkenau, Didi-Huberman contemple les vestiges du camp et c'est alors que son regard se pose sur le sol qui, comme le corps du rescapé, à peine vivant, « ne ment pas » en criant la terreur de sa propre image :

Ici les murs n'existent presque plus. Mais l'échelle ne ment pas et vous atteint avec une force – une force de désolation, de terreur – inouïe. Le sol non plus ne ment pas. [...] [O]n regarde ce qui reste à voir, là où presque tout a été détruit : par exemple ces sols brisés, blessés, criblés, fendus. Ces sols entaillés, balafrés, ouverts. Ces sols fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier (Didi-Huberman, 2011 : 27).

Exterminer

Tout d'abord, il faut rappeler que le projet d'extermination des Juifs d'Europe, même s'il n'est que continuation d'un antisémitisme qui date de plusieurs siècles, commence à se mettre en place dans l'Allemagne nazie avec le projet de l'euthanasie T4²⁶. Ce dernier est au départ conçu en tant que pratique expérimentale qui concerne tout d'abord ceux qui sont indignes d'être considérés comme citoyens à cause de leur infériorité génétique et des failles de leurs corps. Ensuite, il est rapidement question de races inférieures – Juifs et Tziganes en occurrence. Des « vies inutiles », des « souillures du sang » (Bensoussan, 2006 : 137), des tares que la propagande national-socialiste dénonce aussi en tant que coût que la nation ne peut se permettre, sont identifiées surtout comme une menace génétique pour les générations à venir. La cause de l'individu est balayée en faveur de la cause de la nation, du peuple germanique. Ainsi, dès 1939, on met en pratique les enseignements darwinistes qui depuis des années déjà ont plutôt de nombreux adeptes dans des facultés de médecine en Allemagne. On commence à pratiquer l'« euthanasie » sur les personnes handicapées, les malades mentaux et les enfants nés avec des malformations :

Le premier meurtre de nature génocidaire est perpétré dans le Reich, sur des citoyens allemands, dans le cadre d'une politique d'hygiène raciale négative, mais aussi pour répondre à un besoin économique. À l'automne 1939, Hitler signe de sa main – et c'est le seul document concernant un meurtre de masse signé par lui – un texte donnant à Brandt²⁷ et à Bouhler²⁸ mandat pour déclencher, sous le prétexte d'euthanasie, l'élimination des porteurs de « maladies incurables ». Il donne son sens à ce document en l'antidatant du 1^{er} septembre 1939 – ce qui lie la guerre à ce projet. Cette décision a pour but de libérer des lits pour les blessés de guerre. Elle a également l'avantage de réduire la charge économique que représente pour l'État l'hospitalisation des malades mentaux (Ternon, 2007 : 39).

²⁶ À Berlin, au 4 *Tiergartenstrasse*, se trouve une « Communauté de travail du Reich pour les asiles ». Cet organisme, baptisé par acronymie du nom de code T4 est connu sous le nom Aktion T4, qui est tout un protocole d'élimination par le corps médical des malades atteints de maladies jugées héréditaires, des malades mentaux ainsi que des enfants nés avec des malformations.

²⁷ Le SS Karl Brandt était le médecin personnel d'Adolf Hitler.

²⁸ Le SS Philipp Bouhler était chargé par Hitler de mettre en œuvre le programme même Aktion T4.

Ainsi, les premières exterminations sont perpétrées en prétextant la nécessité d'une telle « action » médicale, pour le bien de la nation.

Le 21 septembre, le ministère de l'Intérieur recense tous les asiles du Reich où sont hospitalisés des malades mentaux, des épileptiques et des faibles d'esprit et ceux-ci sont enregistrés dès le 9 octobre. [...] La T4 dépend de la chancellerie du *Führer* et du ministère de l'Intérieur, mais certains experts sont des médecins SS. Une société de transports appartenant à la SS est chargée de transférer les personnes sélectionnées vers des centres intermédiaires, des hôpitaux où elles attendent quelques semaines avant d'être envoyées dans les centres de mise à mort. Six « instituts d'euthanasie » sont installés dans le Reich, chacun sous la direction d'un médecin [...]. Après quelques tâtonnements, une procédure uniforme est adoptée : les victimes dévêtues sont conduites dans une salle de douche fictive où elles sont gazées par du monoxyde de carbone diffusé par les pommeaux de douche et provenant de bombonnes placées dans une pièce voisine. Les cadavres sont ensuite incinérés dans des fours crématoires. La cause du décès est camouflée et un avis de décès est ensuite envoyé aux familles (Ternon, 2007 : 40).

Peu de temps après, en 1941, cette même pratique est mise en place pour les déportés dans les camps : gazage, incinération, dissimulation des restes. Bien entendu, les familles ne sont pas prévenues même de manière mensongère du sort de leurs proches puisque la plupart de temps, ces familles partagent tôt ou tard le même sort.

Pour gazer les Juifs du Gouvernement général, on va construire l'un des « centres » près d'un village Belzec en Pologne : « À l'automne 1941 sont mis en chantier les "centres d'extermination" orientaux dont parle Rudolf Höss²⁹, Belzec, notamment. À partir du 7 décembre 1941, les Nazis gazent à Chelmno dans des camions spécialement aménagés à cet effet » (Wieviorka, 2005 : 107-108).

La technique de mise à mort est copiée sur celle de l'action T4 : chambres à gaz et incinération, mais aussi maquillage en salles de douche et extraction des dents et des bridges en or. La seule différence est la méthode de production du gaz – le CO₂ produit par des moteurs diesels – et dans l'utilisation de détenus juifs pour le travail de traitement des corps (Ternon, 2007 : 43).

²⁹ Rudolf Höss était commandant du camp Auschwitz entre 1940 et 1943.

Dans les camps, les Nazis font d'abord les essais sur les prisonniers de guerre soviétiques. Et on sait que les chambres à gaz à Auschwitz fonctionnent aussi dès septembre 1941 avec l'antiparasite Zyklon B (Brayard, 2004 : 250). Cette « technologie civile de désinsectisation utilisant le Zyklon B » (Brayard, 2004 : 251) est transformée à des « fins criminelles » pour gazer plusieurs centaines de victimes à la fois en un temps plus réduit, ce qui accélère considérablement le processus de l'extermination, déshumanise les victimes en désacralisant, en industrialisant leur mort et permet de réaliser efficacement le massacre de millions de personnes.

Après le gavage, les corps sont transférés par un « commando spécial » d'extermination – Sonderkommando – vers les fosses creusées à cet effet ou, « idéalement », vers les fours crématoires qui, plus tard, ne s'arrêteront de fonctionner que pour des raisons de maintenance :

ils retiraient les corps de la chambre à gaz, arrachaient les dents en or, coupaient les cheveux sur les cadavres et les traînaient vers la fosse commune ou vers les fours crématoires. Ils entretenaient le feu dans les charniers; ils remplissaient les récipients de la graisse extraite des cadavres; ils remuaient les montagnes de corps brûlants pour faciliter l'arrivée d'air (Hoess, 1959 : 180).

Ainsi, l'extermination devient une pure production. Annette Wieviorka rappelle que le terme nazi de la « Solution finale » apparaît dans la documentation dès 1939. Il s'agit d'abord de « faire émigrer les Juifs, de les parquer dans des réserves, de les enfermer dans des ghettos » (Wieviorka, 2005 : 107), et c'est par la suite que cette « obsession de se débarrasser des Juifs » (Wieviorka, 2005 : 107) devient « la question juive » lors de la mise en place du projet d'extermination finale³⁰.

L'expression Solution finale est ici³¹ définie, son processus précisé. Les "Juifs valides", "aptes au travail", comme ils sont souvent désignés, c'est-à-dire au travail manuel dont la machine de guerre nazie a besoin, seront exploités au-delà de l'humain : "une grande partie d'entre eux s'éliminera tout naturellement". Ceux qui auront survécu au travail mortel constituent le principal danger. Dans la vision biologique du monde qui est celle des nazis,

³⁰ C'est le 20 janvier 1942 que « se tient une réunion de quinze responsables de toute la bureaucratie ministérielle et de l'appareil nazi responsable de "la question juive", restée dans l'histoire sous le nom de "conférence de Wannsee" (Wieviorka, 2005 : 108) ».

³¹ Il s'agit du procès-verbal de la réunion, dite « conférence de Wannsee », rédigée en grande partie par Adolf Eichmann.

ils contiennent en quelque sorte la souche d'un virus capable de contaminer le monde entier, qu'aucun traitement ne saurait éradiquer, si ce n'est un "traitement spécial" dont on peut supposer qu'il signifie la mort. Une statistique des Juifs de tous les pays d'Europe, ceux qu'il conviendra de faire disparaître quand la chose sera possible, fait partie du protocole de la conférence (Wieviorka, 2005 : 109).

Alors que les centres de mise à mort de Chelmno, Belzec, Sobibor et Treblinka « tournent à plein » (Wieviorka, 2005 : 111), Auschwitz-Birkenau, qui au départ est construit pour une main d'œuvre soviétique dans le but de combler les besoins de l'industrie de guerre du Troisième Reich (Wieviorka, 2005 : 110), reçoit seulement les premiers convois de Juifs (février et mars 1942) et son chiffre d'assassinats reste comparativement « modeste » (Wieviorka, 2005 : 111). C'est en 1943 qu'Auschwitz-Birkenau se transforme en un lieu d'extermination à l'instar des camps ou des « centres » de mise à mort :

En 1943, Auschwitz-Birkenau a pris sa vraie dimension comme lieu principal de la destruction des Juifs d'Europe, une dimension inouïe comme l'était déjà celle de Treblinka et de Belzec par l'énormité des "masses" à traiter. Car il faut tuer ceux qui y arrivent – ce qui ne présente pas de difficultés insurmontables – et faire disparaître les corps – ce qui, tout criminel en conviendra, est beaucoup plus difficile. [...] Cette mise à mort se fait dans des chambres à gaz désignées du nom de "crématoires". [...] [P]rès d'un million de Juifs ont ainsi trouvé la mort sans avoir été enregistrés à l'arrivée dans le camp. Qu'il y eut des chambres à gaz à Birkenau, qu'elles servirent à assassiner les enfants, les femmes, les hommes juifs, qui avaient été transportés précisément pour y être assassinés, était pour tous une évidence. Et elle le reste. Que seraient devenus les centaines de milliers de Juifs acheminés vers les camps d'Auschwitz et dont la trace se perd, précisément à l'arrivée? (Wieviorka, 2005 : 111-113).

La raison pour laquelle le nom d'Auschwitz est devenu un nom commun pour désigner les camps concentrationnaires aujourd'hui, « ces camps qui, dit Blanchot, si différemment qu'ils se nomment, portent tous le même nom : Auschwitz » (Blanchot, 1983 : 100), est que ce camp possède un fonctionnement en effet fatalement particulier. D'un côté, Auschwitz est le plus grand camp nazi, un camp aussi que les Nazis ne réussissent pas à détruire complètement à la fin de la guerre. Il a deux fonctions contrairement à Treblinka : celle d'être un camp de détention des déportés de plusieurs catégories,

autrement dit, un camp concentrationnaire où se retrouvent femmes, hommes, enfants, majoritairement juifs, mais aussi Tziganes, homosexuels, prisonniers politiques, et celle d'exterminer. Auschwitz est un camp qui possède, déjà à partir de 1941, des chambres à gaz, des Crématoires et des fosses d'incinération, c'est-à-dire qu'il est aussi un camp d'extermination massive dans lequel arrivent les convois de la population juive de toute l'Europe. Ainsi, dans le cadre de la « Solution finale », les déportés de certains convois sont exterminés en une nuit, dans l'immédiat, dès leur arrivée, comme à Treblinka. C'est le cas, entre autres, de la population juive de Salonique ou des Juifs de nationalité hongroise et, comme le souligne Annette Wieviorka, sans être enregistrés, dans la précipitation et ne laissant guère de trace de leur « passage ». Ce passage se fait au plus vite et dans la mesure du possible dans un enchaînement de procédures : sortie du train, abandon des bagages sur la rampe, marche vers les fausses douches, comme le décrit Shlomo Venezia³² : « À chaque fois qu'un nouveau convoi arrivait, les gens entraient par le grand portail du Crématoire et étaient dirigés vers l'escalier souterrain qui menait à la salle de déshabillage » (Venezia, 2007 : 94).

Le récit de cet ancien membre de *Sonderkommando* dans lequel on retrouve aussi les images grâce aux dessins de David Olère (l'un des rares témoignages qui décrit avec précision le fonctionnement des crématoires, mais aussi les situations réelles des victimes qu'il voyait quotidiennement au cœur même de l'enfer, leurs comportements, leurs réaction, les détails sur l'anéantissement des milliers de déportés), montre l'absurde discipline avec laquelle on procédait à l'extermination, l'accélération constante et acharnée du processus, la détermination insensée avec laquelle les corps étaient poussés vers les chambres à gaz, gazés, traînés comme des loques et ensuite jetés dans les fours crématoires.

Les membres de *Sonderkommando* « encadrent » les groupes de déportés qui entrent dans les salles de déshabillages, ils s'occupent de couper les cheveux des femmes asphyxiées, de transférer des corps inertes et moites, selon les descriptions détaillées de Shlomo Venezia, dans la salle des fours crématoires où ils sont transformés en cendres. Jusqu'à là, comme dit Adorno, on avait l'habitude de croire que la mort c'était à la fois la fin de l'homme et ce qui y avait de pire qui pouvait lui arriver, le pire imaginable. Mais

³² Shlomo Venezia est l'un des rares survivants du *Sonderkommando*, de ce commando spécial qui travaillait au cœur des Crématoires.

Auschwitz montre qu'il existe « pire que la mort ». Auschwitz est pire que la mort. C'est en éliminant la possibilité de mourir et d'avoir une dépouille, c'est en désacralisant la mort et en faisant disparaître le corps que le projet nazi réussit à se réaliser. En outre, si les trois religions monothéistes s'opposent à l'incinération et notamment le judaïsme qui porte une attention particulière aux soins qu'on se doit de donner au corps, vivant ou mort, à ce que la dépouille soit lavée et enterrée soigneusement dans le plus grand respect de son intégrité, dans la sainteté, c'est pour alimenter et pour perpétuer cette croyance que le corps autant vivant que mort reste irrévocablement sacré. Depuis Antigone déjà, existe-t-il pire acharnement barbare, pire châtement imaginable que de laisser un corps sans sépulture?

À Auschwitz, les Nazis laissent les corps sans trace, inidentifiables, entassés dans les fosses communes ou bien, la plupart de temps, ils les font disparaître, ils le réduisent au néant en faisant même disparaître leurs cendres :

Les cendres aussi devaient être éliminées pour ne laisser aucune trace. D'autant que certains os, comme ceux du bassin, brûlaient mal, que ce soit dans les fours ou dans les fosses, d'ailleurs. C'est pour cela que les os les plus épais devaient être retirés et broyés séparément, avant d'être mélangés aux cendres. L'opération se passait dans la cour du Crématoire, derrière le bâtiment. [...] Les cendres, une fois broyées, étaient transportées sur un petit chariot. Un camion venait les récupérer régulièrement pour qu'elles soient jetées dans la rivière (Venezia, 2007 : 104).

La disparition du corps correspond dans des camps nazis à cette extermination, à l'anéantissement et du corps et de toute sa trace ainsi qu'à l'effacement aussi méthodique que structuré et total de toute trace de la disparition même de ce corps. C'est pourquoi il est impossible de parler dans ce contexte-là de la mort puisque les déportés ne sont pas condamnés à mort dans une logique de punition ou même de crime, mais destinés à être exterminés industriellement, à devenir invisibles, parfaitement effacés. Les faire disparaître n'est pas seulement une question d'oubli ou de débarras, quoique pour les Nazis la question de l'hygiène soit primordiale. Que le Juif, porteur de maladies génétiques, incarne la vermine transforme le projet d'extermination sur le fond antisémite en un projet de propreté et d'hygiène. Il devient donc une question de devoir absolu auquel les Nazis ne manquent pas d'assiduité, un devoir dont la réalisation exige une méthode stricte.

Les victimes n'ont ni le droit à une mort, ni le droit à une tombe, ce qui, comme le souligne Giorgio Agamben, plus qu'autre chose, les chosifie et les prive de leur statut d'humain, bien plus même que la privation du droit de vivre. Aussi, Agamben touche à cette question qui surgit comme une hantise au lendemain d'Auschwitz et qui est celle des rouages de l'industrie qui donne jour à la « production des cadavres » :

la mort anonyme, qui concerne toujours les autres et n'est jamais vraiment présente, devient la possibilité la plus propre et indépassable. Non que cette possibilité ait un contenu particulier, offre à l'homme quelque chose à être ou à réaliser. Bien au contraire, la mort, envisagée comme possibilité est absolument vide, elle n'a aucun prestige spécial : elle est la simple possibilité de l'impossibilité de tout comportement et de toute existence. [...] l'expérience de l'impossibilité incommensurable d'exister est ce par quoi l'homme, racheté de son fourvoiement dans le monde du On, rend possible pour soi son existence factice.

La situation d'Auschwitz dans la conférence de Brême n'en est que plus remarquable. Le camp serait, de ce point de vue, le lieu où il est impossible de faire l'expérience de la mort comme possibilité la plus propre et indépassable, comme possibilité de l'impossible. Le lieu, donc, où il n'y a pas d'appropriation de l'impropre, où le règne factice de l'inauthentique ne connaît ni renversement ni exception. Et c'est pourquoi, dans les camps [comme en général, selon le philosophe, dans l'époque du triomphe inconditionnel de la technique], l'être de la mort est forclos, et les hommes ne meurent pas, mais se trouvent produits comme cadavres (Agamben, 1999 : 80-81).

Le fait que les déportés soient privés de ce droit de mourir sans parler encore du droit de mourir dignement constitue la définition même de l'extermination dans ces lieux de génocide. De cette manière, on peut dire que c'est parce que la « mort » devient un non-événement et que le lieu de ce non-événement devient aussi un non-lieu que l'entreprise destructrice nazie réussit à produire un non-humain, à réduire l'humain à une matière parfaitement exterminable et enfin à le faire disparaître complètement. L'extermination totale, c'est justement l'effacement de toute trace, de la trace « mémorielle », mais encore de son passage par le lieu d'extermination, le lieu du néant qui devient finalement un lieu « malgré tout » (Didi-Huberman, 2004). De même, l'impossibilité de montrer et de dire deviennent finalement des séries d'interrogations constantes sur comment donner à voir et enfin sur « comment dire » (Beckett) qui traversent et reviennent en boucle tout au long des œuvres de cette génération de Shoah et particulièrement des textes de Samuel Beckett.

Luba Jurgenson met en avant cette spécificité-là³³ de l'effacement de toute trace du corps aussi en expliquant la différence entre un camp concentrationnaire soviétique, un goulag, et un camp nazi :

Dans les récits sur les camps concentrationnaires et d'extermination, la mort apparaît comme une catégorie essentielle, une réalité quotidienne qui entoure, tout au long de leur expérience, les détenus toujours à la limite de la disparition. Elle oriente les comportements, modèle le temps et l'espace et, compagne fidèle du *Häftlinge*³⁴ ou du *zek*³⁵ même après sa libération, s'insinue au plus profond des mots lorsqu'il s'agit de dire les camps. [...] L'objectif officiel des camps de concentration soviétiques était, d'un côté, la rééducation, de l'autre la production. L'un des objets produits en série par ces camps était le cadavre. Ce produit final était le résultat d'une suite de confiscation que subissait le détenu, dépouillé de ses effets personnels, de sa mémoire, de ses cheveux (pour les hommes), de son nom parfois. Au bout de la chaîne, le corps lui-même apparaissait comme une "possession" illégitime, un surplus à restituer à l'État. Quant aux camps de concentration nazis, leur objectif unique fut la production non pas de corps, mais de néant. Le processus de confiscation est allé ici encore plus loin : même leur propre mort fut confisquée aux victimes. Coupables du crime d'être nées, elles devaient disparaître intégralement comme si elles n'avaient jamais existé. Leur mort n'était pour ainsi dire pas une mort, mais la réparation de l'anomalie que constituait leur existence. Là où il aurait dû y avoir du rien, il y avait quelque chose. Ce quelque chose devait retourner au rien. Sur le chemin du quelque chose au rien, il y avait un résidu, le cadavre. D'où la nécessité d'en détruire non seulement toutes les traces physiques, mais également les moindres traces mémorielles, y compris la trace du meurtre dans les représentations des victimes elles-mêmes, abusées sur leur sort jusqu'au dernier moment. Les victimes acheminées vers les centres de mise à mort et gazées immédiatement n'étaient pas enregistrées, elles disparaissaient purement et simplement (Jurgenson, 2006).

Alors que la mort devient une évidence, une « catégorie essentielle » et le cadavre un « produit » final, un aboutissement donc des camps concentrationnaires soviétiques, Auschwitz incarne l'avènement du néant en ce qu'il produit le « rien », le vide du corps.

³³ Cette spécificité est aussi souvent soulignée par d'autres historiens : « Ce qui fait la singularité historique de la Shoah [...] [c'est] la tentative de remodelage biologique de l'humanité et donc le système des camps d'extermination qui en sont les vecteurs. On a parlé, à ce propos, de "massacre ontologique", car l'élimination des Juifs était une finalité en elle-même de la politique nazie. » (Finkelkraut, 2012 : 125-126).

³⁴ *détenu* en allemand.

³⁵ *détenu* en russe.

On découvre les descriptions du processus de cette production à travers les témoignages des rescapés qui, comme Shlomo Venezia, sont souvent forcés à participer à l'entreprise de production du néant de leur propre corps. Documents et récits de témoignages sur l'extermination à l'instar de ceux recueillis par Peter Weiss deviennent aussi « malgré tout » peut-être des œuvres littéraires. Ces récits, des extraits de témoignages d'anciens déportés recueillis notamment lors du procès même de plusieurs responsables du camp d'extermination d'Auschwitz, font la description des corps gazés dans la chambre à gaz, trainés vers les fours crématoires³⁶ :

Les corps étaient amoncelés / à proximité de la porte et des colonnes / les bébés les enfants les malades / par dessous / les femmes au-dessus / tout en haut les hommes les plus vigoureux / La raison de ceci étant / que les gens se piétinaient les uns les autres / se montaient les uns sur les autres / parce que le gaz diffusait d'abord / à ras du sol / Les gens étaient incrustés les uns dans les autres / la peau lacérée / Beaucoup de saignement du nez et de la bouche / Les visages étaient gonflés / et marbrés de taches / Ces monceaux d'être humains étaient souillés / de vomissures / de fèces d'urine de sang menstruel / Le commando de déblaiement arrivait avec des tuyaux / d'arrosage / et lavait les corps / Ensuite on les tirait dans les monte-charge / qui les amenaient dans la salle d'incinération (Weiss, 1966 : 344-345).

Une heure environ (durait une incinération) / Ensuite on pouvait procéder à une nouvelle fournée / Dans les crématoires II et III / on a brûlé en 24 heures / plus de 3 000 hommes / Quand il y avait encombrement / on brûlait aussi les corps dans les fosses / aménagées près des crématoires / Ces fosses avaient environ 30 mètres de long / et 6 mètres de profondeur / Aux extrémités il y avait des fossés d'écoulement / pour la graisse / On la puisait avec les bidons / et on la renversait sur les corps / pour qu'ils brûlent mieux / Dans l'été 1944 / quand les incinérations ont atteint leur rythme maximum / il fut anéanti en un jour / jusqu'à 20 000 êtres humains / Leurs cendres étaient emmenées par camions / vers la rivière à 2 km de là / et déversées dans l'eau (Weiss, 1966 : 348).

On observe le souci et même l'obsession du détail à travers l'énumération purement informative de certaines données, des événements passés qui témoignent d'une réalité poignante. Ces énoncés informatifs restent intrépides et précis comme preuve d'une certaine forme de détachement émotionnel qui permet de se limiter de rapporter les faits et

³⁶ Malgré qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre et malgré aussi sa forme lyrique que j'ai modifiée ici pour des raisons de mise en page, *L'instruction* est une œuvre documentaire qui donne à lire de vrais témoignages que l'auteur a pu recueillir durant le procès des Nazis à Francfort qui a eu lieu entre 1963 et 1965.

qu'on peut observer parfois comme phénomène totalement étrange chez les témoins, notamment chez ceux qu'on entend dans *Shoah* de Lanzmann ou encore dans *L'instruction* de Weiss citée plus haut. Détachement et résiliation s'impriment sur le texte dans la brièveté, le souci de concision et de précision qui réalisent la volonté purement informative de dire, de montrer Shoah de manière irréfragable. Il n'est pas question de sentiments, d'émotions, de folie. On est dans l'univers du palpable, on calcule avec exactitude, on mesure et on note les faits réels dans l'urgence et avec rigueur.

PREMIÈRE PARTIE : ÉPUISEMENT

ÉPUISEMENT DU CORPS

La question de pourquoi parler de la hantise du corps concentrationnaire chez Samuel Beckett alors que l'auteur lui-même n'en parle jamais directement dans ses textes demeure problématique. Pourquoi renoncer à choisir parmi tant d'autres sujets possibles qui ont déjà été plus ou moins validés dans le cercle de spécialistes en études beckettienne et pour lesquelles on pourrait encore largement, et prudemment, trouver de nouvelles approches originales?

Certes, on retrouve chez Beckett, et il n'est pas nouveau de le dire, les thèmes possibles tels que la solitude humaine, l'exclusion, la mélancolie, l'enfermement, l'infirmité, la déchéance du corps et enfin la mort. Toutefois, il faut encore le préciser, la mort chez Beckett signifie plusieurs morts et son univers aussi bien scénique que textuel en porte les empreintes. Cette mort est « inédite ». Ce caractère repose principalement sur la manière dont se « déroule » le génocide industriellement planifié et méthodiquement exécuté durant de nombreuses années. C'est aussi « le raffinement brutal et planifié de la mort concentrationnaire » qui « a inauguré, dans l'histoire de l'humanité, une catégorie inédite de la mort », comme le dit André Neher (Neher, 1970 : 155).

Que signifie exactement cette pluralité de la mort? « La mort d'Auschwitz » (Neher, 1970), à mon avis. C'est le propre de la mort concentrationnaire : le devenir corps concentrationnaire dans la mort en série, lente mais progressive et parfaitement commandée par le bourreau : « raffinée » donc et « programmée ». Non pas la mort qui survient, mais les morts que le bourreau donne à vivre, qu'il inflige méthodiquement. En effet, l'humain détenu dans le système concentrationnaire est réduit à son corps et parfaitement contrôlable. En revanche, lui-même n'a aucun contrôle sur ce qui lui arrive.

Cette pluralité de la mort³⁷ chez Beckett est une forme de multiples disparitions puisqu'il s'agit bien de faire tout disparaître au final. Tout tend absolument vers une disparition définitive. Mourir est chez Beckett divisé en étapes, et mourir aussi est au pluriel. C'est particulièrement ce caractère pluriel de la mort et de la transformation du corps qui se meurt en série qui donne aussi à penser aux mises à mort progressives pratiquées dans le système concentrationnaire nazi ainsi qu'à l'extermination.

On sait que l'un des objectifs des regroupements à la suite des ghettoisations, aux rafles et aux déportations massives dans des camps est d'utiliser les détenus qui après les premières sélections, cessent d'être pour les Nazis des individus identifiables et deviennent des numéros aptes à travailler. Un camp concentrationnaire comme Auschwitz dont la particularité, je l'ai déjà relevé, en plus d'être un lieu d'exterminations massives est aussi un camp de travail³⁸. En réalité, le travail dans un camp de concentration a une autre fin que productive, comme l'explique largement Luba Jurgenson. On fait activement participer les détenus, on les épuise en leur faisant véhiculer la « machinerie » de leur propre mise à mort.

Tout d'abord, les détenus doivent dans les conditions ultimes dépasser les limites de leur potentiel physique et prouver leur efficacité qui équivaut à leur utilité. C'est à ce travail qu'est absolument réduite leur existence. Or, à force de s'épuiser en l'accomplissant dans les conditions extrêmes, ils deviennent de plus en plus improductifs et ainsi, leur raison d'être aux yeux des Nazis s'anéantit puisqu'ils deviennent de plus en plus inutiles. Les exterminer devient pour les Nazis donc une question de plus en plus urgente.

Je propose de voir à travers mon développement un enchaînement de phénomènes, une progression vers la question de la disparition finale. En fait, c'est dans les deux premières parties de ma thèse qu'il s'agit de montrer le devenir corps concentrationnaire,

³⁷ J'entends par la pluralité de la mort les mises à mort multiples qui résultent d'une continuité, d'une répétitivité ainsi que de l'acharnement sadique des bourreaux sur les détenus.

³⁸ Je précise qu'Auschwitz est quand même une exception – Annette Wieviorka en parle notamment aussi. Il faut rappeler qu'il s'agit à Auschwitz de réaliser cette volonté génocidaire nazie en général. Une majorité des camps étaient des camps des mises à mort : Belzek, Sobibor, Treblinka, etc. Leur but ultime est d'exterminer. Seulement, il n'existe pas beaucoup de témoignages des ces lieux, forcément. « Auschwitz n'est pas la norme, il est l'exception », mais vu le contexte « exceptionnel », cette exception peut être en quelque sorte considérée aussi comme la norme pour décrire l'atrocité de l'entreprise nazie, p. ex. Agamben qui dit « ce qui reste d'Auschwitz », il pense à la fois à Auschwitz en particulier et à la question des camps de mises à mort en général comme Adorno.

le processus de sa fabrication. Dans le dernier chapitre, il sera question de la disparition et de l'extermination, but ultime de l'entreprise nazie. C'est avec le phénomène de l'épuisement que je commencerai cette partie du développement consacré à la fabrication des corps concentrationnaires. L'épuisement est une méthode au sein de l'entreprise nazie de la fabrication des corps concentrationnaires et enfin, de leur anéantissement dans les camps. C'est donc la première partie de cette thèse qui montrera les échos de l'épuisement de l'univers concentrationnaire dans l'univers beckettien.

Tâches épuisantes

On peut retrouver chez Beckett certaines caractéristiques du travail tels que l'asservissement total et l'épuisement propres au travail des détenus des camps concentrationnaires. Ce travail va transformer leur corps et cette transformation est due tout d'abord à l'épuisement. On verra en effet sur la scène beckettienne les figures qui à l'instar des automates dépourvus d'affect et anonymes accomplissent pour des raisons inconnues ou absurdes des séries de tâches et de gestes incompréhensibles.

La plupart du temps ces tâches et ces gestes sont aussi réduits que réductibles, aussi simples qu'inutiles, mais ils doivent être effectués de manière précise et surtout parfaitement répétitive. Le caractère mécanique de ces actions réalisées par le biais des répétitions abasourdissantes des gestes qui restent sans résultat et donc majoritairement insensés accentue l'anonymat de ces figures scéniques déjà sans noms et vidées d'émotions qu'on n'ose plus appeler personnages. Les figures se trouvent donc plutôt piégées dans un engrenage dont elles-mêmes sont l'élément clé, mais qu'elles ne peuvent aucunement contrôler. Elles se trouvent encerclées sur des scènes sans issue, elles s'exténuent à véhiculer leurs actions inutiles. Commandées, ou comme sous la menace, elles s'épuisent dans cette continuité de faire et de refaire les mêmes gestes.

Dans l'*Acte sans paroles I*, sur une scène « déserte » et exposée sous un éclairage « éblouissant », l'homme accomplit au départ en effet un « geste familier » (Beckett, 1972 : 95) : « il plie et déplie son mouchoir » (Beckett, 1972 : 95). Activé et dirigé au rythme de coups de sifflet, il obéit aux commandes qu'il déchiffre tantôt pour disparaître « projeté »

dans les coulisses, tantôt pour réapparaître « rejeté » sur la scène. Toute action de sa part est comme imposée par une force majeure mais inconnue et qui génère les coups de sifflet successifs provenant d'endroits différents. Il réagit en fonction du sifflet : « Projeté à reculons de la coulisse droite, l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. Coup de sifflet coulisse droite. Il réfléchit, sort à droite. Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. [...] » (Beckett, 1972 : 95).

À l'aide des trois cubes de dimensions différentes qui descendent depuis les cintres et du lasso, toujours guidé ou contrôlé par les coups de sifflet, il essaie enfin assidûment de décrocher une carafe d'eau, aussi suspendue depuis les cintres mais inatteignable. Toute cette série de gestes n'aboutit strictement à rien. Malgré la continuation de coups de sifflet, l'homme finit par rester couché sur le flanc, face à la salle (Beckett, 1972 : 101). Au bout donc de plusieurs efforts en vain, les coups de sifflet cessent, les objets montés dans les cintres tels que la branche de l'arbre, le lasso, les cubes et la carafe redescendent, mais vu le manque soudain d'intérêt de l'homme, tout remonte. Ainsi, sur la scène vide, il reste inerte, sans réactions jusqu'à « Rideau ».

Ce même caractère ininterrompu détermine aussi les actions des deux figures masculines de l'*Acte sans paroles II*. Leurs actions semblent être guidées. Les deux figures scéniques désignées en tant que A et B, ce qui fait songer aux points de repérage plutôt qu'aux initiales, miment une série de gestes dont il est difficile, voire impossible, de connaître l'intention. Ces gestes donnent pourtant l'impression d'être calculés et commandés. A et B, une fois sortis de leurs sacs, se retrouvent sur une plate-forme « étroite dressée d'une coulisse à l'autre et vivement éclairée sur toute la longueur » (Beckett, 1972 : 105), qui laisse songer à une chaîne de production. Accomplis comme des automatismes, leurs gestes s'accompagnent de la précision mécanique de l'aiguillon monté sur un support à roues :

A, vêtu d'une chemise, sort à quatre pattes du sac, s'immobilise, rêve, joint les mains, prie, rêve, se lève, rêve, sort de la poche de sa chemise une petite fiole contenant des pilules, rêve, avale une pilule, rentre la fiole, rêve, va jusqu'au petit tas de vêtements, rêve, s'habille, rêve, sort de la poche de sa veste une grosse carotte entamée, mord dedans, mâche brièvement, crache avec dégoût, rentre la carotte, rêve, ramasse les deux sacs et les porte, en titubant sous le poids, au centre de la plate-forme les

dépose, rêve, se déshabille (garde sa chemise), jette ses vêtements par terre n'importe comment, rêve, ressort la fiole, avale une autre pilule, rêve, s'agenouille, prie, rentre à quatre pattes dans le sac et s'immobilise. Le sac A est maintenant à gauche du sac B (Beckett, 1972 : 106-107).

A et de la même manière et immédiatement après lui B, finissent par rentrer à nouveau, chacun dans son sac. Après l'action de B et celle de l'aiguillon « monté sur le premier support à roues suivi à quelque distance d'un second identique » (Beckett, 1972 : 108), A recommence. Il ressort « à quatre pattes du sac, s'immobilise, joint les mains, prie » (Beckett, 1972 : 109) à nouveau. Cette reprise de l'action nous laisse croire que A et B vont poursuivre en boucle leurs gestes sans pour autant obtenir un quelconque résultat.

De même, les chercheurs ou encore, les grimpeurs pour la raison qu'ils grimpent sur les échelles vers les tunnels et les niches dans *Le dépeupleur*, s'acharnent à explorer le cylindre à la recherche d'une issue que tout laisse croire inexistante. Ils s'épuisent à chercher. Ils font la queue pour atteindre l'échelle, ils montent et redescendent pour tenter leur chance à nouveau.

Leurs recherches n'aboutissent pas contrairement aux actions des figures de l'*Acte sans paroles I et II*. On constate aussi leur fragilité à travers l'intensité des gestes, le frôlement constant et souvent violent avec d'autres corps causé par les limites spatiales du cylindre ainsi que par l'hostilité du « climat » et de la lumière. Leurs capacités physiques se dégradent rapidement. Les températures varient, pouvant passer « de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ » (Beckett, 1970 : 8), les bruits comme les grésillements d'insectes sont accompagnés d'une lumière qui torture la peau et les yeux. Pour les uns, il existerait tout de même, « une issue accessible comme à partir d'un tunnel » (Beckett, 1970 : 17). Une autre partie de ce groupe croit que le centre du plafond possède une « trappe dissimulée » qui donnerait l'accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles » (Beckett, 1970 : 17). Ainsi, complètement obsédés par la sortie du cylindre qui se referme sur eux, les cent quatre-vingt-cinq corps grimpeurs (Beckett, 1970 : 20) échappent à être « vaincus » en cherchant à tourner en rond. Au total, à part la catégorie des vaincus, les corps³⁹ quasi entassés, inidentifiables par « la presse et l'obscurité » (Beckett, 1970 : 32) et fragilisés, s'acharnent à trouver une issue de

³⁹ C'est Beckett qui les nomme corps dans *Le Dépeupleur*.

secours, tout en voulant établir un ordre dans le fonctionnement de ce micro-univers et en vain à y donner un sens. Ils veulent survivre, mais c'est justement cette volonté de survie qui finit par les exténuer :

Les uns de loin les plus nombreux ne s'arrêtent jamais sauf pour attendre une échelle ou lorsqu'ils guettent depuis une niche. D'autres s'immobilisent brièvement de temps à autre sans arrêter de chercher des yeux. Quant aux chercheurs sédentaires s'ils ne circulent plus c'est qu'ils ont fait le calcul et estiment avoir plus de chance en restant à la place qu'ils ont conquise et s'ils ne montent presque plus dans les niches et tunnels c'est pour y être montés trop souvent en vain ou pour y avoir fait de trop mauvaises rencontres (Beckett, 1970 : 29).

Beckett ne tarde pas à préciser dans son texte que tous les deux cents corps, « chiffre rond », finissent par s'épuiser dans cette quête sans objet réel. L'issue n'existe pas. Détenus, ils deviennent tous « vaincus » dans l'inaboutissement de leurs actions aussi répétitives que compétitives, ainsi leurs chances de survie se réduisent encore, irréversiblement :

tous tôt ou tard les uns après les autres finissent comme ceux qui s'arrêtent quelquefois et de même ceux-ci qu'ils finissent sédentaires et des sédentaires qu'ils finissent vaincus et des deux cents vaincus ainsi obtenus que tous tôt ou tard chacun à son tour finissent par être vaincus pour de vrai figés pour de bon chacun à sa place et dans son attitude (Beckett, 1970 : 29-30).

À la différence du fatigué qui doit s'arrêter de continuer ne pouvant plus « réaliser » ses objectifs, l'épuisé, dit Deleuze, ne peut plus « possibiliser » : « il s'épuise en épuisant le possible et inversement » (Deleuze, 1992 : 57), « il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, "pour finir encore" » (Deleuze, 1992 : 58).

Dans le cas des corps qui peuplent le cylindre, les épuisés correspondent à la catégorie des vaincus qu'ils finissent tous par devenir. Il n'existe pas pour eux de possibilité de vaincre. L'épuisement reste ainsi le résultat de l'inaboutissement de leur action. Les niches et les tunnels qu'ils explorent tout au long des parois du cylindre, qui, en plus, par sa forme circulaire les fait forcément tourner en rond, s'avèrent des lieux vides, les *non-lieux* que j'ai évoqués plus haut en ce qu'il sont inhabitables. En effet, les corps peuvent

épuiser aussi l'espace clos de ce cylindre mesuré avec précision, le « séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur », à la fois « assez vaste pour permettre de chercher en vain » et « assez restreint pour que toute fuite soit vaine » (Beckett, 1970 : 7).

Pour Luba Jurgenson, faute de machines efficaces qui extermineraient de manière massive les déportés, c'est surtout dans les goulags que l'on infligeait aux détenus la mort par épuisement. Cependant, précise-t-elle :

dans le système concentrationnaire nazi, il existait de nombreux camps qui n'étaient pas équipés d'appareils de destruction ainsi que d'autres qui, comme le complexe des camps d'Auschwitz, Majdanek, Mauthausen ont fonctionné à la fois comme camp de concentration et camp d'extermination. La mort par épuisement y a fait de très nombreuses victimes dans toutes les catégories des détenus astreints au travail (Jurgenson, 2006 : 25-30).

Reprenons alors cette distinction deleuzienne entre la fatigue et l'épuisement. On peut parler en fait de deux sortes d'épuisement plutôt : celui qui est associé à l'affaiblissement physique évoqué par l'historienne auquel on ajouterait l'abattement moral et dont le but ultime est d'anéantir le détenu pendant que l'exploiter reste accessoire, et l'autre, qui correspondrait à l'élimination des possibles.

Malgré cette distinction nuancée, les deux « natures » d'épuisement restent inséparables aussi bien sur la scène beckettienne, dans la conception beckettienne du lieu et de l'écriture, qu'au sein même du système concentrationnaire.

Dans l'univers de l'*Acte sans paroles I et II* ainsi que dans celui du *Dépeupleur*, comme dans le cas de *Quad* aussi, texte auquel on reviendra, les corps tentent d'épuiser les possibles. Dans le cas du *Dépeupleur*, à travers ces tentatives, on voit s'achever en même temps leur potentiel physique. Ce n'est pourtant pas le travail forcé en tant que tel qui est clairement à l'origine de cet achèvement dans l'univers de Beckett. Ce sont néanmoins des séries de gestes répétitifs et absurdes qui se succèdent sans cesse et qu'on retrouve dans l'exploitation des détenus. Il ne s'agit pas de voir littéralement l'épuisement-fatigue à travers le travail tel qu'il est décrit par les survivants des camps, aggravé par « rage, poux, froid et faim » (Antelme, 1957 : 81), quoiqu'on puisse aussi bien affirmer que Beckett se réfère indirectement à ces conditions relatées par les survivants des camps

concentrationnaires puisqu'à l'époque où il écrit ces textes, Robert Antelme a déjà publié *L'espèce humaine*, le témoignage qui est loin d'être passé inaperçu dans les milieux littéraires. Il est de même pour les romans de Primo Levi, d'Elie Wiesel et de nombreux autres survivants.

À travers les attitudes de ces figures qui traversent son univers, Beckett donne à voir surtout l'inutilité des efforts, la perte de sens de toute action. Les tâches qu'elles s'épuisent à continuer à accomplir sous menace, la répétitivité des gestes aussi dont la seule logique valide à côté de celle de la survie semble être celle de la mécanique, les réduisent la plupart du temps aux automates vidés d'humanité.

Or, cette volonté de survie dans les conditions extrêmes, telles que vécues dans les camps concentrationnaires, a pour le seul résultat l'épuisement. Le corps épuisé est un corps qui meurt malgré tout, même si on ne le voit pas encore. Plutôt qu'affaiblir ou réduire, épuiser signifie ici vider progressivement. Chez Beckett, à force de répéter les mêmes actions en vain, tout se vide, tout s'épuise aussi de sens. Épuiser un corps ne signifie donc pas seulement le fatiguer mais le vider justement, l'épuiser dans l'action même de l'épuisement.

La fin de l'épuisement ne donne pas de repos. Au contraire, quand l'épuisement n'est plus possible, il n'y a plus pour les corps comme pour ces figures du *Dépeupleur* de possibilité de chercher, plus d'issue possible. Ainsi commence l'attente de la mort. La question de cette attente, je dirais, spécifique et à l'univers beckettien et à l'univers concentrationnaire, sera aussi abordée plus loin.

Mouvements et lieux d'épuisement

On ne peut pas penser l'épuisement du corps concentrationnaire sans penser le mouvement qu'il se voit contraint de réaliser dans le lieu même de sa détention et où se prépare étape par étape sa mise à mort. Il n'existe pas de corps concentrationnaire sans le camp concentrationnaire. Étant un produit du système concentrationnaire, le corps concentrationnaire est intimement lié au lieu, à l'espace de sa détention, de son épuisement et enfin de sa mort. L'épuisement se produit justement dans ce lieu précis qui est l'élément

clé de l'aboutissement même du projet génocidaire nazi. Le génocide nazi est en cela même différent des autres génocides et pour éviter tout malentendu, je tiens à préciser que la différence entre le génocide des Juifs et les autres génocide ne consiste pas en la « nature » des victimes mais s'observe dans la manière dont l'entreprise de ce génocide est menée. Il n'y a pas eu de génocide mieux organisé que le génocide des Juifs d'Europe malgré le fait qu'il perdure plusieurs années. En aucun cas, il ne s'agit de comparer le degré ou l'intensité de l'horreur, mais les moyens utilisés, l'organisation même de l'extermination. La spécificité sur laquelle repose en même temps la différence des exterminations nazies est justement l'exécution du projet idéologique, son aspect technique, la mise en place du système concentrationnaire organisé, d'un réseau des camps concentrationnaires desservi par les réseaux ferroviaires à travers les pays européens.

Certes, les *Lager* ou les goulags existent bien avant comme le fait remarquer l'historienne Luba Jurgenson, à cette différence près que ce ne sont pas les camps d'extermination. Dans ces *Lager* ou des goulags il n'y a ni chambre à gaz, ni fours crématoires comme c'est le cas dans les plus grands camps nazis installés en Pologne. Dans ma dernière partie consacrée à la disparition, je reviendrai plus largement à la question même d'extermination finale et donc je reparlerai aussi des lieux d'extermination, des camps de mise à mort en mettant en perspective la destruction ultime du corps et l'image du lieu de cette destruction. Sans perdre de vue son principal objectif – celui d'anéantir, dans ce premier chapitre, je m'arrête uniquement sur un des aspects du camp concentrationnaire qui favorise l'épuisement – sa forme, sa disposition, ses configurations afin qu'on puisse voir à travers cet espace spécifique le corps qui s'épuise.

De la même manière qu'on peut observer aussi bien dans l'univers des camps concentrationnaires que chez Beckett la figure humaine s'épuiser dans une déshumanisation qui s'opère en faveur de l'automatisation de ses gestes et de ses réactions en suivant les trajets imposés et bien précis, on constate aussi dans les deux cas l'épuisement du corps par le mouvement qu'il se voit obligé de réaliser dans un lieu où il se trouve la plupart de temps complètement claustré.

Dans les textes de Samuel Beckett ainsi que dans de nombreux récits des rescapés, il est souvent question du mouvement. En ce qui concerne l'univers de Beckett, les

personnages oscillent ici entre l'immobilité de pierre et les poussées motrices. Enfermées à l'instar de « bêtes en cage » dans *L'Innommable* aussi bien Krapp de *La dernière bande* que le couple Clov et Hamm de *Fin de partie* ou encore les quatre marcheurs quasi fantomatiques de *Quad*, les figures beckettiennes effectuent la plupart de temps les mouvements circulaires malgré l'étroitesse de l'espace dans lequel elles sont détenues. Elles rôdent, elles tournent, se lancent, retombent sur leurs pas pour repartir aussitôt. À côté d'elles, on relève aussi chez Beckett les figures de l'errance comme celle du texte *Assez*, en fuite – principalement celle du protagoniste « scindé en deux » du *Film*, ou encore celle du vagabond. Molloy, personnage éponyme du premier roman de la *trilogie* beckettienne, malgré ses blessures, appuyé sur les béquilles, des « cailloux à sucer » plein les poches, réalise un voyage à la recherche de son double, d'un sens, une sorte de voyage initiatique qui se transforme rapidement en une quête impossible : « il m'arrivait d'oublier non seulement qui j'étais, mais que j'étais, d'oublier d'être » (Beckett, 1951 : 65). Molloy arpente les paysages hostiles pour boucler finalement sa trajectoire à bout de souffle.

En interrogeant plusieurs textes de Beckett, on peut remarquer la plupart de temps d'une part, la figure errante de l'enfermé, du corps en cage qui déambule et qui bute obsédé par ses limites et d'autre part, celle du vagabond qui, malgré l'impotence et l'extrême affaiblissement dû à l'errance, a du mal à s'arrêter dans cette « longue folie du corps » (Beckett, 1951 : 75) qui semble justement le mettre en mouvement.

Cependant, quelle que soit sa nature, le mouvement chez Beckett est toujours celui de l'épuisement. Parmi ces deux catégories du mouvement, celle qui se situe entre errance et flânerie entraînerait plutôt la fatigue physique du corps. En revanche, la marche circulaire, répétitive, est, pourrait-on dire, un épuisement complet. C'est cette deuxième catégorie du mouvement que je privilégie ici, car elle me semble refléter le caractère unique qu'on retrouve à la fois sur la scène beckettienne et dans l'univers concentrationnaire. C'est particulièrement par ce mouvement que se réalise aussi bien chez Beckett que dans les camps un épuisement du lieu que le corps réalise en s'épuisant lui-même dans une frénésie motrice causée par l'impossibilité ou par la peur de s'arrêter. À côté donc de l'épuisement des possibles du corps, à la limite du dépassement du potentiel du corps s'épuise ici le potentiel du lieu.

Dans les camps concentrationnaires c'est surtout aussi la peur de la mort qui pousse les limites du corps au-delà de la fatigue, elle le pousse ainsi à continuer à tourner en rond malgré l'épuisement : « Si nous ne travaillons plus, nous devons être à tuer. Nous ne pouvons pas continuer d'exister comme ça, les bras ballants », constate Robert Antelme (1957 : 182-183).

De nombreux témoignages d'anciens déportés évoquent également cette peur de s'arrêter, ou encore cet acharnement à marcher sous menace de recevoir des coups mortels :

"Dans certains travaux, les coups pleuvaient continuellement. Pour les détenus qui avaient à pousser les wagonnets, par exemple, chaque fois qu'un wagonnet passait devant les SS, ces derniers frappaient ceux qui les poussaient.[...]" – Marcel Prenant [...]

"Les gardiens SS assuraient sans cesse aux prisonniers qu'ils ne sortiraient pas vivants. Les prisonniers vivaient dans une atmosphère de violence et d'inquiétude constante. Là, comme dans tous les camps, beaucoup de détenus sont morts des suites de la multiplicité des coups reçus sans motifs."

"Le travail était fait en courant" – Alex Kohn

"Il est d'ailleurs interdit à tout détenu de se déplacer autrement qu'au pas de gymnastique." – Robert Waitz

"Il n'était pas possible de s'arrêter, ne fût-ce que pendant quelques secondes." – Robert Sussefeld

"Il fallait être toujours en mouvement." – Ravensbruck, rapport du lieutenant Launay

"Il fallait courir avec une charge énorme, vu la faiblesse de l'homme. Lorsqu'on était tombé, les SS vous écrasaient à coups de botte. Si vous aviez un camarade tombé devant vous, vous deviez marcher dessus, sans cela c'était la mort." – Alex Kohn (Aronéanu, 2005 : 123-124).

Marcher est une nécessité et une obsession. S'arrêter, s'immobiliser, s'écrouler pendant que les autres continuent correspond à abandonner, à devenir « vaincu » et aussitôt, faire face à une mort imminente. Dans les camps, il faut marcher et tenir debout sous menace de mort. Tenir sur ses jambes signifie tenir vivant. Seulement lors des rassemblements sur la place d'appel, les détenus doivent s'immobiliser occupés uniquement à tenir leurs corps droits debout.

« Volonté de rester debout. On ne meurt quand même pas debout. », dit encore Antelme (1957 : 81). Ou plus loin, il ajoute : « La peur de la mort est devenue un fait social non dissimulé du tout, constatable par n'importe lequel d'entre nous. Les cinq cents types

qui attendent, à l'appel, il est visible qu'ils ont peur de mourir, tous. » (Antelme, 1957 : 100).

Parmi les nombreux témoignages des rescapés, la plupart de textes littéraires écrits par les survivants des camps, aussi bien ceux de Primo Levi, de Semprún, d'Antelme que de Wiesel, relatent un changement du comportement, un changement de « démarche » aussi des détenus qui survient très rapidement, après les premières sélections, après les premiers appels où ont lieu des exécutions ou bien, pour certains, dès leur arrivée dans le camp. Sous le poids de leurs propres corps, exténués par le travail, le froid, la faim, l'humiliation, la perte de sens et d'espoir qui s'installe devant les images terrifiantes auxquelles ils doivent assister imperturbables, ils sont comparés aux automates en marche intégrés dans un « système productif » complet :

Quand regard il y avait : la plupart des déportés en étaient démunis. Éteint, leur regard, obnubilé, aveuglé par la lumière crue de la mort. La plupart d'entre eux ne vivaient plus que sur la lancée : lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil. Ils passaient, marchant d'une allure d'automates, retenue, mesurant leur élan, comptant leur pas, sauf aux moments de la journée où il fallait justement le marquer, le pas, martial, lors de la parade devant les SS, matin et soir, sur la place d'appel, au départ et au retour des kommandos de travail. Ils marchaient les yeux mi-clos, se protégeant ainsi des fulgurances brutales du monde, abritant des courants d'air glacial la petite flamme vacillante de leur vitalité. [...] J'arrivais au block 56, le dimanche, dans le Petit Camp. Doublement close, cette partie de l'enceinte intérieure, réservée à la période de la quarantaine des nouveaux arrivés. Réservée aux invalides – le block 56 en particulier – et à tous les déportés qui n'avaient pas encore été intégrés dans le système productif de Buchenwald (Semprún, 2012 : 743-744).

De peur de ne plus être capables de travailler, de ne plus être utiles, de se faire remarquer par les « kapos » ou encore de succomber à la mort, les détenus sont soumis aux ordres que suit la majorité d'entre eux. Ils sont alignés dans les rangs dans lesquels ils se sont fondu comme une masse uniforme et se laissent entraîner par cette poussée motrice de leur corps qui malgré l'épuisement continue à fonctionner comme dans un état demi-lucide entre la lutte instinctive pour la survie et l'abandon dans l'inconscience. Les récits donnent à voir les déportés à l'instar des automates qui traînent leurs corps en loques, usés mais s'épuisant encore pour faire preuve de l'utilité de leur existence, pour rester malgré tout encore en vie et trouver peut-être encore dans les camps mêmes une raison d'être.

À côté de cette comparaison des détenus aux automates qui effectuent leurs tâches dans un aveuglement et marchent pour éviter les coups mortels jusqu'à ce qu'on leur donne l'ordre d'arrêter, on retrouve aussi dans de nombreux récits la comparaison entre l'homme des camps et l'animal. Ainsi Robert Antelme, après avoir comparé sa figure contemplée dans la glace à la « machine à exprimer » hors service, « sans emploi maintenant » (Antelme, 1957 : 58), décrit ses premières impressions à son arrivée dans le camp :

Quand on a vu en arrivant à Buchenwald les premiers rayés qui portaient des pierres ou qui tiraient une charrette à laquelle ils étaient attachés par une corde, leurs crânes rasés sous le soleil d'août, on ne s'attendaient pas à ce qu'ils parlent. On attendaient autre chose, peut-être un mugissement ou un piaillage (Antelme, 1957 : 100-101).⁴⁰

Ces figures qu'évoque Antelme semblent avoir gardé seulement une vague ressemblance humaine. Au fait qu'elles suivent bêtement les ordres, attachées à une charrette, s'ajoute leur mutisme. Il est important de souligner ici que l'épuisement se réalise dans le silence total des détenus : « on ne s'attend » même pas à ce qu'ils puissent parler. De même, on remarque dans les textes de Samuel Beckett, *Acte sans paroles I et II* mais aussi *Quad* et *Le dépeupleur*, que toute information qu'on obtient sur le contexte, le déroulement de l'action ou sur le décor vient des descriptions de l'auteur, omniscient pour le cas du *Dépeupleur* par exemple, des didascalies pour le cas des pièces scéniques. Mais les figures elles-mêmes restent muettes du début jusqu'à la fin, elles ne s'adressent aucunement aux autres ne serait-ce que par les gestes significatifs. Privées donc de parole en plus d'être privées du contrôle de leurs gestes, elles perdent d'autant plus leurs allures humaines. Leur corps en revanche, bien que quasi déshumanisé, reste pourtant encore parfaitement fonctionnel. Les mouvements aussi bien dans les camps que dans les espaces scéniques beckettien s'automatisent ou encore deviennent comparables à ceux des bêtes dressées parce qu'ils s'exécutent de manière interminablement répétitive.

⁴⁰ Il faut noter cependant que vers la fin de son récit, Robert Antelme affirme dans un optimisme qui semble à la fois naître d'un hommage et dans un esprit de revanche qu'« il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. La distance qui nous sépare d'une autre espèce reste intacte, elle n'est pas historique. [...] il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. » (1957 : 229).

On le voit déjà dans l'*Acte sans paroles I et II* à travers les mouvements qui accompagnent fidèlement les gestes. Ils deviennent routiniers et fonctionnent comme une mécanique programmée. On peut dire et de nombreux gestes et des mouvements en général qu'ils sont aussi bien chez Beckett que dans les camps des automatismes dont le détenu ne peut probablement pas se passer sans s'exposer immanquablement à un danger de mort.

La marche, par exemple, que réalisent aussi les figures beckettiennes est imposée par une trajectoire bien précise, calculée avec l'exactitude telle que la marche des détenus dans les rangs sur les lignes invisibles et pourtant parfaitement établies à l'intérieur des barbelés. Chaque déplacement est surveillé de près, contrôlé et donc prévisible. Ainsi, dans un espace dont les limites sont tracées de manière définitive, le corps lui-même est limité à un nombre réduit de possibilités de se déplacer. Il épuise les possibilités qu'il a. Il marche sur les lignes, suit les directives, compte les pas. Il ne peut pas déraiser, car il n'est pas libre de ses mouvements. Il reste détenu dans les limites précises de l'espace et tenu de suivre un trajet qu'il n'a pas choisi. Tel que la machine, tel qu'un animal de trait, une bête attelée qui suit la piste munie des œillères, il ne peut que répondre aux commandes, obéir aux ordres.

Déjà avant même Molloy qui déambule infiniment, en 1945 Beckett écrit *L'expulsé* dont le personnage sans itinéraire s'évade d'une pièce dans laquelle il fut longtemps isolé.

Je sortais si peu! – dit l'expulsé. De temps en temps j'allais à la fenêtre, j'écarterais les rideaux et je regardais dehors. Mais vite je regagnais le fond de la pièce, là où il y avait un lit. Je me sentais mal à l'aise, au fond de tout cet air, et perdu au seuil de perspectives innombrables et confuses (Beckett, 1955 : 18).

Une fois « expulsé », il marche avec « la mollesse d'un sac », raidit le buste, mais se tient à peine debout. Son image évoque les sculptures de Giacometti, avilies, allongées, amaigries, sans genoux, marchant sans articulations, têtes souvent légèrement penchées en avant, « visages en couteaux » (Antelme, 1957), se cristallisant à chaque pas. Chaque pas est pour elles déjà un instant du va-et-vient de la vie-et-mort, un balancement tel que dans *Berceuse* entre zones claire et obscure :

Je me mis en route. Quelle allure. Raideur des membres inférieurs, comme si la nature m'avait refusé des genoux, écart extraordinaire des pieds de part et d'autre de l'axe de la marche. Le tronc, en revanche, comme par l'effet d'un mécanisme compensatoire, avait la mollesse d'un sac négligemment rempli de chiffres et se ballottait éperdument selon les imprévisibles saccades du bassin. J'ai souvent essayé de corriger ces défauts, de raidir le buste, de fléchir le genou et de ramener les pieds les uns devant les autres, car j'en avais au moins cinq ou six, mais cela finissait toujours de la même manière, je veux dire par une perte d'équilibre, suivie d'une chute (Beckett, 1955 : 19-20).

Chaque pas pour ce corps sclérosé par l'isolement exige de mobiliser tous ses membres, d'investir toutes ses forces. Une fois expulsé, mis en marche, il est comme un déterré mort-vivant, « possédé, dépossédé » (Delbo, 2013, vol. 1 : 58), sans volonté à l'instar d'une machine qui se met en route, poussé à continuer à marcher pour ne pas s'« écouter pourrir » (Beckett, 1955 : 41).

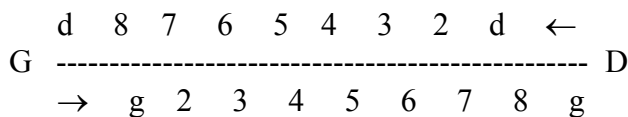
À côté des figures du *Dépeupleur*, les figures scéniques de Beckett qu'on découvre déjà dans *En attendant Godot*, *Fin de partie* ainsi que dans les pièces pour la télévision plus tardives telles que *Pas* ou *Quad*, à l'instar de celles sculptées par Giacometti comme écorchées dans la lourdeur du bronze, donnent l'impression de s'arracher au sol, de lutter à chaque pas contre l'abandon dans l'inertie du cadavre ou dans la frénésie de l'agonisant. On dirait que tels les corps concentrationnaires, lourds malgré leur maigreur, ils ne sont jamais dans leur état naturel, jamais dans leur lieu naturel où ils ne peuvent connaître de repos. Dans les pièces pour la télévision telles que *Quad*, *Trio du fantôme*, *Pas* ou encore *...que nuages...*, même à l'arrêt, qui ne dure d'ailleurs jamais très longtemps, en attendant leur tour par exemple, les personnages sont comme alertes au signal du départ. Sans jamais être prêts à recommencer, ils veulent repartir au plus vite même si leur corps se raidit et qu'ils tombent de fatigue.

Dans le cas de Molloy encore, même s'il revient au point de départ, on peut parler d'un certain cheminement et dans le texte et dans son parcours, d'une certaine itinérance interminable : « c'est un impératif catégorique qui met en chemin, qui exige commencement et départ, instauration et réitération de l'effort [...]. Il faut donc commencer, sortir et puis continuer, il n'y a pas de cesse possible [...] » (Houppermans, 2006 : 211-212). Par contre, c'est à partir de l'*Acte sans paroles I* qu'on peut définitivement constater que chez Beckett, on cesse de cheminer, on marche, mais sans progresser. Les

figures qui apparaissent sur la scène beckettienne aussi bien que dans les récits des rescapés font les tours de zones bien délimitées en piétinant, des va-et-vient interminables, imposés la plupart de temps par les limites des lieux dont ils ne peuvent aucunement s'échapper. Cette marche sans progression correspond à l'épuisement qui va bien au-delà de la simple fatigue. Cet épuisement automatise les mouvements en transformant encore les personnages, les humains en machines obéissantes, ce dont témoignent aussi dans la grande majorité les textes des rescapés.

La marche aussi n'a pas de progression parce qu'elle ne mène nulle part. Elle ne permet pas vraiment un déplacement important parce que le corps revient systématiquement au point de départ et d'une telle façon qu'on a l'impression de ne l'avoir jamais vu partir. En même temps, son trajet qui repose sur les va-et-vient constants est suivi, ses pas observés et calculés.

Dans *Pas* on découvre précisément ce phénomène. L'auteur informe dès le départ dans la didascalie initiale qu'il s'agit d'un « texte avec va-et-vient » (Beckett, 1978 : 7) pour deux personnages : voix de femme (V) dont la source reste dissimulée au fond de la scène ainsi que May (M) qui effectue ces va-et-vient sur une ligne droite horizontale dans l'« aire » (Beckett, 1978 : 7) suivante :



May traverse la scène sur une trajectoire de droite à gauche et de gauche à droite de manière constante et quasi lunatique. Elle fait de courtes haltes en se figeant à des points précis indiqués par les chiffres de 2 à 8. Elle suit ce même trajet depuis plusieurs années jusqu'à l'épuiser :

V. – [...] À l'époque où d'autres fillettes de son âge étaient dehors, à jouer à ... à ce jeu du ciel et de l'enfer, elle était déjà ici. Commenait déjà ceci. (Un temps.) Le sol à cet endroit, nu aujourd'hui, était jadis –. (M. part. Pas un peu plus lents. Quatre longueurs. Avec la première longueur.) Mais admirons son port, en silence. (Fin de la deuxième longueur.) Avec quel chic le demi-tour! (Avec la troisième longueur, synchrone avec les pas.) Sept huit neuf et hop! [...] (Beckett, 1978 : 11).

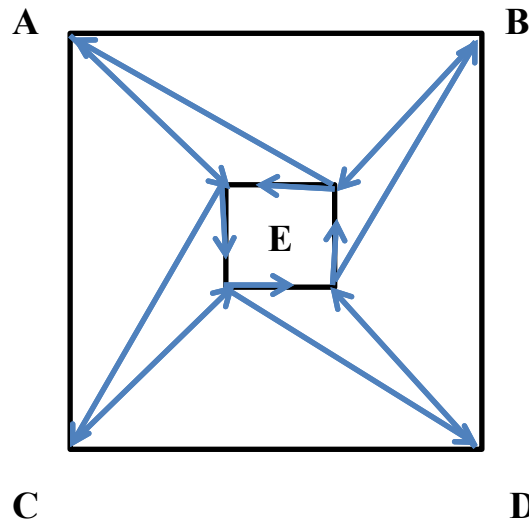
L'aspect mécanique de la figure de May, dont le mouvement à la fois calculé avec précision et effectué de manière inconsciente, n'a rien de naturellement humain, rien de spontané. Cet aspect est renforcé encore par le fait que ses pieds restent dissimulés sous le « peignoir gris dépenaillé », « trainant sur le sol » (Beckett, 1978 : 7), le même détail que l'on retrouve quelques années plus tard dans la description des costumes des quatre interprètes de *Quad*. Ce détail renvoie à un type de mouvement aussi décrit dans les récits des rescapés en ce qu'il fait voir le corps plutôt comme une figure, un automate qu'un humain. En effet, les pieds de May sont invisibles ainsi que le mouvement de ses jambes et la figure suit un trajet droit bien délimité, sans dérapages, sans exprimer une quelconque émotion en réaction aux propos de la Voix et sans même montrer une quelconque intention de contrôler son déplacement. On peut donc la confondre avec un pantin qui, sous les allures du vivant, cache sous son habit une mécanique qui le fait se déplacer sur les rails comme se déplacent les déportés dans les camps nazis soumis au mécanisme d'une chaîne de production.

Dans la pièce pour la télévision *Quad*, cette démarche mécanique des figures est aussi évidente. Le texte est entièrement écrit pour une mise en scène du mouvement. Les quatre figures de la pièce ne dialoguent pas, elles n'interagissent pas, mais intègrent complètement la scène dynamique qui ressemble à une plaque tournante. Pourtant, ce n'est pas la scène qui est en mouvement. Ce sont les quatre corps qui tournent unis dans un seul et même rythme et dont le pas est parfaitement synchronisé. Beckett précise que « les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel » (1992 : 9). Cette aire est un carré, chaque côté mesurant six pas précis. Ainsi, on suppose que la taille de ces quatre interprètes doit être plus ou moins la même pour qu'aucun d'eux ne fasse ni plus ni moins de pas – tout pour éliminer la possibilité de dérapage ou un manque de synchronisation.

En ce qui concerne le « trajet personnel », il ne s'agit pas d'un trajet spécifiquement différent de celui des autres. Au contraire, le trajet de ces figures des pièces pour la télévision est exactement le même. Elles tournent et repassent sur les mêmes lignes du carré les uns comme les autres en le traversant en diagonale tout en évitant aussi son point central E – « supposé zone de danger » (Beckett, 1992 : 14) et possiblement « potentialité

du carré » (Deleuze, 1992 : 82) – ce qui leur permet de ne pas se croiser, de ne pas se retrouver en face à face et ainsi d’éviter les perturbations éventuelles dues au contact.

Le mouvement au total est composé d’une série de mouvements qui se distinguent les uns des autres par les combinaisons des trajets qui restent cependant immanquablement synchronisés, par les lumières et par les percussions : « caisse claire, gong, triangle, wood-block » (Beckett, 1992 : 12) interrompues en faveur du bruit des pas.



Les quatre interprètes anonymes sont réduits à leur mouvement mécanique qui les véhicule sur un circuit précis à l’instar des automates programmés. Gilles Deleuze dit de ces quatre corps dont on n’arrive à détecter aucune identité qu’« ils ne sont eux-mêmes déterminés que spatialement, ils ne sont eux-mêmes affectés de rien d’autre que leur ordre et leur position. Ce sont des personnages inaffectés dans un espace inaffectable. » (Deleuze, 1992 : 80).

Bien que leur mouvement se réalise selon le trajet du carré coupé par les diagonales, il se déroule de manière circulaire et, renforcé par une seule dynamique distribuée sur les quatre marcheurs, il donne l’impression que l’espace harmonieusement régulier est un rond-point qu’ils cassent en quelque sorte dans les quatre points, un rond point qu’ils explorent et épuisent sans vraiment le perturber. Les quatre marcheurs se trouvent à la fois les moteurs et les victimes de ce mouvement qui n’arrête pas de les épuiser. Ils circulent en n’augmentant ni en diminuant leur cadence. « On dirait des rats », dit Deleuze (1992 : 81), en imaginant aussi *Quad* comme une « ritournelle essentiellement motrice » (Deleuze, 1992 : 81). Deleuze souligne que malgré que *Quad* possède un ordre et un cours, il semble

manquer d'objet : « L'ordre, le cours et l'ensemble rendent le mouvement d'autant plus inexorable qu'il est sans objet, comme un tapis roulant qui ferait apparaître et disparaître les mobiles. » (Deleuze, 1992 : 81).

Rappelons néanmoins que ce dispositif scénique ainsi que les combinaisons de mouvements des quatre figures ont pour objectif d'épuiser l'espace et sans doute le corps. À ce sujet, « le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace » (Deleuze, 1992 : 81), relève Deleuze, et plus loin, il ajoute :

Il n'y a pas de doute que les personnages se fatiguent, et leurs pas se feront de plus en plus traînants. Pourtant, la fatigue concerne surtout un aspect mineur de l'entreprise : le nombre de fois où une combinaison possible est réalisée (par exemple deux des duos sont réalisés deux fois, les quatre trios, deux fois, le quatuor quatre fois). Les personnages fatiguent d'après le nombre de réalisations. Mais le possible est accompli, indépendamment de ce nombre, par les personnages épuisés et qui l'épuisent (Deleuze, 1992 : 81-82).

Beckett combine les quatre trajets et dans un « mouvement ininterrompu » (Beckett, 1992 : 10) poursuit avec quatre séries : « quatre solos possibles, tous ainsi épuisés. Six duos possibles, tous ainsi épuisés (dont deux par deux fois). Quatre trios possibles deux fois, tous ainsi épuisés. » (Beckett, 1992 : 10-11). Il propose par ailleurs que chaque interprète porte une tunique de couleur particulière « correspondant à sa couleur de lumière » (Beckett, 1992 : 13). Par la suite, dans « Notes de Samuel Beckett », il revient à cette possibilité de diversité en proposant plutôt cette fois-ci : « Aucune couleur, tous quatre vêtus de longues tuniques blanches à capuchon, identiques » (Beckett, 1992 : 15). Ainsi, on peut imaginer quatre silhouettes distinctes et semblables qui tournent et en même temps, selon la cadence de leur pas, tout en étant objet d'une illusion optique, c'est-à-dire, voir ces quatre corps se fondre en un seul corps. Cette illusion expliquerait aussi l'intérêt de les voir marcher exactement à la même vitesse et vêtus des mêmes costumes afin que l'œil du spectateur ne distingue pas chaque interprète parmi les quatre séparément mais qu'il puisse voir un ensemble, une masse uniforme qui se réduit progressivement : « sans heurts commencer, continuer et fermer en fondu sur 1 qui termine son trajet seul » (Beckett, 1992 : 11).

Les détenus des camps concentrationnaires de la même manière que les détenus de *Quad*, deviennent des figures errantes dans les circuits qu'il leur est impossible d'éviter, dépossédés de toute individualité, de tout signe distinctif, uniformisés par l'effacement de leur personnalité qui se réalise quotidiennement dans la logique du fonctionnement des lieux de destruction massive. Ceux qui survivent au transport dans les wagons à bestiaux, s'ils ne sont pas exterminés le jour même de l'arrivée de leur convoi, deviennent ces prisonniers du camp concentrationnaire dont le corps tatoué de matricule ne cessera de se dégrader dans un épuisement progressif auquel l'exposent de nombreuses contraintes dues à la nature même du lieu. Parmi ces contraintes : la faim, le froid, les infections, l'enfermement et enfin, le travail. Le lieu devient une zone circulaire où l'on ne peut que tourner en rond, répéter donc les mêmes mouvements sur les mêmes trajets. Les détenus doivent y observer une organisation qu'ils n'ont aucune possibilité de contourner et dont l'origine reste pour eux probablement incompréhensible.

Il est certain que l'aspect répétitif et circulaire du mouvement qui se trouve être une contrainte est un moyen scénique que Beckett utilise pour épuiser et l'espace et le corps. On a déjà souligné qu'il s'agit ici à la fois d'un épuisement qui correspond à la fatigue corporelle ainsi que de celui des potentialités et du corps et du lieu. Quoiqu'ils soient de natures différentes, les deux semblent être étroitement liés chez Beckett : la fatigue est comme un effet secondaire incontournable de l'épuisement des potentialités.

Beckett va encore plus loin dans son étude du mouvement. Contrairement aux corps immobiles, plongés dans l'inertie qui fait basculer dans la mort, le mouvement propulse le corps dans la fuite et en même temps, il l'éténue graduellement. Réduits à leur faculté motrice, les corps s'épuisent atteignant en quelque sorte une totalité dans le mouvement et, ils se vident en même temps de vie. Le quatuor de ces corps « géomètres » (Didi-Huberman, 2006 : 37) du *Quad* aux pas parfaitement synchronisés finit par devenir quasi fantomatique. Les habits longs qui les couvrent entièrement de la tête aux pieds aussi ne laissent apercevoir que vaguement leurs silhouettes. On ne peut pas vraiment voir ces corps, encore moins leurs visages. Plus on les regarde, plus on a l'impression qu'ils marchent sous une menace, hypnotisés par la peur et lancés dans un mouvement frénétique. Privés de noms, de volonté, dépourvus d'émotion, de parole et d'une quelconque

expressivité humaine, ils sont réduits à une fonctionnalité primaire de leur corps. Comme dans ces descriptions des détenus des camps concentrationnaires circulant « au pas », on peut voir dans l'attitude de ces figures la soumission des animaux dressés qui suivent le rythme des autres, apeurés, abrutis par les ordres ou encore, des automates programmés à faire des allers-retours sans halte et sans calculer la présence des autres. Ils font entièrement partie aussi d'une entreprise, d'un mécanisme même qui, avec eux, s'est mis en marche et dans lequel ils sont eux-mêmes utilisés pour s'épuiser. On observe ici cette marche sans progression dont j'ai parlé plus haut, une marche qui aussi bien chez Beckett que dans l'univers concentrationnaire ne laisse point le corps se reposer sans pour autant le faire avancer. Le marcheur ne va nulle part, il doit tourner en rond, mais chacun de ses pas devient un défi de survie. Paradoxalement donc, ce qui le maintient en vie, l'épuise aussi et le vide de vie. Du corps humain, il ne lui reste finalement que le semblant vague de structure, comme un tronc, une certaine allure mais dont on se méfie, car elle est irreconnaissable, quasi inidentifiable. Son acharnement à continuer ou autrement, son incapacité à s'arrêter, l'obéissance aveugle renforcent cette image du détenu qui en marche et dans la fatigue croissante est poussé au point extrême de sa potentialité-productivité. S'épuiser chez Beckett comme dans les camps ne signifie donc pas s'écrouler immédiatement, s'évanouir de fatigue. Au contraire, on observe que s'épuiser dans les deux cas signifie avant tout continuer à tourner en rond, dans l'épuisement qui se réalise au rythme de la peur de s'arrêter sous la menace de mort.

On observe, dans certains textes que la topographie est aussi entièrement organisée pour un certain type de mouvement : celui qui épuise justement. Il s'agit surtout des pièces de théâtre ainsi que des pièces pour la télévision. Le lieu même dans la conception scénique beckettienne se prête à cet exercice – d'épuisement des possibles. Le corps y marche ou piétine, compte toujours les pas, y fait des allers-retours comme si une loi physique générée dans le lieu même le lui imposait. La plupart de temps, les lieux clos, mais aussi l'espace en général, sont hostiles à l'homme, menaçants. Étroits, ils l'étouffent, l'emprisonnent, le privent même de son humanité ou encore le mettent face à d'interminables séries d'épreuves. La plupart de temps aussi, ils sont une contrainte pour le corps, une contrainte infranchissable, un gouffre qui le dévore aussi bien immobile qu'en mouvement. Ils

dominent ses comportements, lui imposent un mode précis de fonctionner. Un des exemples qui se prête à cette analyse est notamment *Le dépeupleur*, l'unique texte de Beckett aussi peuplé, si on peut dire, et dont les proportions entre l'espace « habitable » et le nombre de 200 individus laisse songer à une correspondance avec le camp. Je pense qu'il n'y a pas d'intérêt majeur de parler ici de ce texte en abordant la question de la baisse de vue de Beckett comme source d'inspiration⁴¹ pour créer l'univers sombre dominé par l'étrange lumière dévorant les pupilles même si, sans aucun doute, la question de l'obstruction de la vue est particulièrement présente et la question de la vue, de voir l'image, semble d'autant plus intéressante à développer. En revanche, il est primordial de constater à quel point le « petit peuple » du cylindre se trouve exposé sur une « piste », observé et sous contrôle. On ne connaît ni l'objectif de la surveillance si stricte, ni la raison de l'enfermement des individus, ni le pourquoi du lieu si hostile et menaçant en raison de sa forme, de son climat, de sa lumière, et de son dépeuplement qui paraît aussi systématique que programmé. Antoinette Weber-Caflisch se demande « s'il ne faudrait pas concevoir *Le dépeupleur* sur le modèle d'un programme de stimulation. » (Weber-Caflisch, 1994 : 28). Effectivement, *Le dépeupleur* donne à voir un microcosme à part, isolé, dont le lieu même, son étroitesse, sa structure, sa lumière qui en permanence s'imposent aux corps et les épuisent ne leur laissent qu'une lueur d'espoir de s'en sortir. Or, c'est grâce à cet espoir, alimenté par l'existence des échelles qui permettent de continuer à chercher une issue, qu'il est possible de contrôler la population du cylindre, de la même manière qu'en plus d'autres dispositifs techniques, avec la peur et le peu d'espoir de s'en sortir, il est possible de contrôler les déportés dans les camps. Les facteurs tels que la lumière et le climat qui s'y ajoutent feraient partie de la mise en place de ce « programme de stimulation » ou d'extermination.

Il n'est pas question de « de chercher telle ou telle allégorie » (Weber-Caflisch, 1994 : 28) pour nommer l'univers du *Dépeupleur*, mais il semble assez évident que Beckett en créant un tel lieu que celui du cylindre, sous l'aspect d'un lieu habité par une population quasi irréelle, mais qui dans tous les cas est en train d'être exterminée, avait l'intention de montrer un lieu réel d'enfermement, de terreur, d'extermination, même si – reprenons l'expression d'Annette Wieviorka – « le profane n'y comprend rien » (Wieviorka, 2005).

⁴¹ Lecture faite par son biographe James Knowlson.

Il faut encore ici comprendre, *imaginer pour voir* (Didi-Huberman, 2004 : 11) puisque Auschwitz n'est pas nommé. On peut détecter dans *Le dépeupleur* le reflet des descriptions que les survivants font de l'environnement réel des camps concentrationnaires. Dans le cylindre hermétiquement clos aux murs infranchissables et insonorisés, on voit un cadre parfaitement adapté à l'extermination d'un individu et de tout un peuple – un camp, mais aussi une chambre à gaz. D'ailleurs, Sjef Houppermans (2006), Jean-Michel Rabaté (Houppermans, 2006) et Élisabeth Angel-Perez (2006) soulignent une possibilité de voir chez Beckett les éléments qui font pertinemment référence à l'univers des camps concentrationnaires nazis. Ils privilégient tous l'univers du *Dépeupleur* en particulier, notamment en raison de ses dispositifs, de sa forme même, mais aussi de la présence des sédentaires transformés en « vaincus » – ces figures appelées « musulmans ».

Dans l'univers beckettien, on se meurt continuellement et sans pouvoir résister à ce lieu de l'épuisement. On vit encore, certes, mais déjà plutôt dans un va-et-vient qui met le corps dans un état statique plutôt qu'en marche. Ce mouvement est un balancement qui au final ne change en rien l'état ou la position du corps dans l'espace. La seule progression est celle de l'épuisement, d'où peut-être aussi ce manque de résistance, la résignation finalement à l'irréversible « fatalité du monde » qui est aussi due à cet évident enfermement et manque de contrôle de la part des détenus qu'on retrouve chez Beckett et dont témoignent de nombreux survivants des camps concentrationnaires.

À l'instar du corps concentrationnaire, le corps du détenu beckettien bascule sans cesse entre vie et mort, retenu sans échéance, poussé à repartir sans pouvoir s'en aller. Ce sont les voûtes, le firmament, l'abîme d'une prison à ciel ouvert, ce ciel où l'on creuse la tombe⁴² – dira Celan – pour les corps calcinés de tout un peuple.

Le dépeupleur donne aussi l'image de l'enfermement d'une population appelée ici le « petit peuple » sous les voûtes du cylindre. Les figures qui traversent cet univers donnent l'impression d'éprouver une « apathie schizoïde » (Adorno, 2008 : 87). Elles fonctionnent comme des mécanismes, leur souffrance se lit sur leur corps, mais on ne les entend ni s'épuiser ni souffrir de cet épuisement. On peut lire dans les récits des rescapés les descriptions suivantes du lieu qui évoque celui du *Dépeupleur* :

⁴² « nous creusons dans le ciel une tombe où l'on n'est pas serré » (Celan, 1998 : 53).

Nous étions 750 dans notre block qui avait 50 mètres de long et 10 mètres de large; vu l'obliquité des parois, ce block avait 6 mètres de haut sur la ligne médiane et 4 mètres à peu près sur la ligne latérale. L'effectif était, le 4 avril 1945, de 1 350 hommes. Or, il y avait de la place, et peu, pour 936 hommes couchés, si bien que les hommes ne se couchaient guère que deux nuits sur trois, Ceux qui ne se couchaient pas restaient assis sur des bancs ou debout. Dans certains blocks l'encombrement fut pire et on m'a donné, sans que j'aie pu le vérifier, le nombre de 2 100 personnes qui, certaines nuits, furent entassées dans des blocks de capacité identique (Aronéanu, 2005 : 31).

Étonnamment, on retrouve dans la description du cylindre du *Dépeupleur* les éléments similaires, des détails qui précisent le caractère invivable et terrifiant du lieu et qui sonnent comme un écho au témoignage du déporté:

Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond. [...] Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur (Beckett, 1970 : 14).

En comparant ces deux récits, on peut songer dans les deux cas à un lieu non pas seulement de la mort, mais encore de la préparation, de la fabrication de la mort, de la destruction aussi systématique, de l'éradication massive. L'espace même par son étroitesse, son hostilité, participe à la mise en scène de l'extermination, conçue de telle manière que les corps s'y épuisent mécaniquement et de façon progressive pour qu'il n'y ait pas de retour. Dans ce lieu, et on peut dire chez Beckett en général, on ne meurt pas de manière soudaine et encore moins de manière spectaculairement tragique. Rien ne survient d'ailleurs ici de façon brusque ou inattendue. Quand on observe le lieu beckettien, on constate que c'est sa nature et ses configurations qui contribuent majoritairement à ce manque d'immédiateté. Cet aspect du lieu de destruction des masses, systématique et organisée, une microsociété, une nation dans un micro-univers composée des condamnés, donne d'autant plus à penser à Auschwitz.

L'idée même du cylindre avec ses nombreux paramètres, son organisation ainsi que le manque généralisé d'espoir et d'entendement de la part des détenus qui y déambulent laissent penser aux camps. On peut penser qu'en créant l'univers du cylindre, Beckett a en quelque sorte entrepris de donner ou plutôt de se donner à entrevoir les images des camps qu'il n'a jamais lui-même connus personnellement ayant échappé de justesse à une

réquisition de la Gestapo et à une fort probable déportation pour son activité clandestine dans la résistance. Il les a en fait connues comme on peut les connaître : par truchement des témoignages des rescapés et enfin des images mêmes qui à l'époque où il compose un nombre de ses textes, dont *Le dépeupleur*, ont depuis longtemps fait le tour du monde, surtout celles prises au moment de la libération lorsqu'on découvre les images de l'horreur des camps : les baraquements, les cadavres spoliés du reste de leur humanité empilés, les chambres à gaz, les fours crématoires, les fosses communes.

D'un côté, l'auteur nous fait presque douter du caractère réel de cet univers en plus de nous faire de la même manière douter du caractère humain de ces figures peuplant le cylindre qui, complètement dévastées, tantôt se figent dans le vide tantôt se précipitent pour s'accrocher à leurs échelles qui finalement ne les mènent aussi nulle part. De l'autre côté, on constate que la comparaison entre l'univers du *Dépeupleur* et l'univers des camps concentrationnaires nazis s'avère d'autant plus légitime que l'auteur dans les deux dernières pages de son œuvre répète à trois reprises cette fameuse « supposition » : « si c'est un homme », ce qui est une référence évidente à l'œuvre de Primo Levi, le titre même du récit de ce dernier. Beckett qui finit de rédiger et publie *Le dépeupleur* en 1967 ne peut pas ignorer cette œuvre majeure qui est *Si c'est un homme* rééditée en 1958 par l'éditeur italien, Einaudi, et qui, après une première édition passée inaperçue en 1947, est un succès, se traduit en plusieurs langues, et notamment en anglais (elle ne sera traduite en français qu'en 1987) et adaptée au théâtre, à la télévision et à la radio. Antoinette Weber-Caflisch et Jean-Michel Rabaté, le soulignent aussi :

Dans son répertoire presque exhaustif des sources iconographiques et littéraires, elle /Weber-Caflisch/ montre que l'expression « si c'est un homme » – utilisée à deux reprises dans la dernière section du texte⁴³ [...] – cite directement le livre de Primo Levi, *Si c'est un homme*. On se souviendra avec émotion du chapitre dans lequel Primo Levi parvient à garder confiance parce qu'il est capable d'enseigner à Jean les vers évoquant Ulysse dans l'Enfer de Dante. Dans *Le Dépeupleur*, ceux que Beckett appelle « vaincus » ressemblent à ces hommes et femmes qui dans les camps de concentration avaient cessé de lutter et gagnaient ainsi le surnom de « musulmans ». Primo Levi lui-même associe le camp avec l'enfer de Dante qui semble être un des modèles de

⁴³ Pour ma part, j'ai noté que Beckett répète cette expression trois fois, deux fois « si c'est un homme » (1970 : 50) et la troisième fois « si ce fut un homme » (1970 : 51)

l'espace cylindrique inventé et décrit minutieusement par Beckett (Houppermans, 2006 : 81).

En revanche, même si dans *Le dépeupleur*, on peut diviser l'espace en « trois zones », ce qui amène Jean-Michel Rabaté à les comparer aux trois espaces de la *Divine Comédie*, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, je ne pense pas que Beckett en lisant Primo Levi ait retenu la référence à Dante⁴⁴ plutôt que la description du camp pour concevoir l'univers du *Dépeupleur*. Il n'avait pas besoin de lire Primo Levi pour connaître l'*Enfer*, il était lecteur passionné de Dante bien avant de découvrir Primo Levi. Il est néanmoins fort probable que Beckett se soit servi aussi justement de la confrontation et de l'analogie de ces deux univers.

D'ailleurs, on peut constater que chez Beckett, comme aussi dans les camps, le lieu est toujours divisé en zones. La plupart de ces zones restent invisibles, non pas interdites d'accès mais plutôt inatteignables. Dans la majorité de cas, elles se situent aussi quelque part dans l'ombre, autant dire nulle part. Comme « le monde extérieur » pour les prisonniers des camps, elles sont « comme un spectacle risible parce qu'il n'est pas vrai » et « disparaît purement et simplement » (Jurgenson, 2003 : 33). Elles se trouvent sinon au delà du champ visuel, derrière une porte entrouverte, derrière la fenêtre au loin ou bien, tout près dans la cage de l'escalier plongée dans le noir. Une telle zone invisible peut être un coin, une fosse, un fragment du circuit. C'est pourquoi Beckett accorde tant d'importance aux éclairages sur la scène théâtrale et montre un intérêt particulier aussi pour les pièces pour la télévision où la caméra lui donne la possibilité de faire disparaître justement l'espace zone par zone, ou autrement, de montrer le lieu fragmentairement. L'aspect même de ce lieu est qu'il ne peut être vu que fragmentairement car il n'est pas total. Ainsi, on peut penser à la reconstitution de l'image d'un lieu par le biais de l'épuisement du mouvement du corps dans les limites du visible et non pas à sa création.

À côté des espaces vastes ou des paysages à parcourir qui sont explorés par l'auteur plutôt marginalement, on retrouve majoritairement chez Beckett un certain type des lieux. Ils sont clos, comme dessinés à la fois avec simplicité et précision et aux limites desquels

⁴⁴ « Quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires. » (1970 : 12-13).

se heurtent les figures qui y sont définitivement emprisonnées. Les scènes dépeuplées, défrichées, donnent à voir de vagues paysages ou des cadres post-catastrophiques, les sous-sols, les lieux blindés, les cages et enfin, on peut dire qu'elles nous laissent imaginer dans le sens qu'évoque Annette Wieviorka en disant imaginer le lieu à partir de sa ruine ou dans ce même sens que propose Didi-Huberman en regardant un fragment de l'image. Ou encore, on répertorie aussi chez Beckett des trajets en dehors desquels le lieu n'existe pas, comme on peut l'observer dans *Quad* notamment. Ces scènes nous laissent entrevoir aussi enfin les camps, lieux de destruction, en nous montrant systématiquement l'éradication définitive de la vie et cette impossibilité pour l'homme de s'y installer pour y mener une existence. Au contraire, l'homme lutte constamment contre ce lieu, ce qui nous montre aussi comme dans *Le dépeupleur* ou dans *Quad* une obsession de marcher, la peur aussi de ce lieu qui se traduit par la peur de s'y arrêter.

Ce que Adorno dit à propos de *Fin de partie* dans ses *Notes sur Beckett*, peut s'appliquer selon moi pratiquement à la totalité de l'œuvre beckettienne : « La pièce se déroule dans un no man's land, une zone d'indifférence entre l'intérieur et l'extérieur. Ce qui reste de commun aux deux : un état d'aliénation totale. Camp de concentration. Domaine intermédiaire entre la vie et la mort, la vie comme une écorcherie. » (Adorno, 2008 : 32)

Les détenus de cette demeure provisoirement mise sur pied pour les exterminer sont les faibles « résidus d'anéantissement » (Adorno, 2008 : 32), d'éradication d'un monde déjà lui-même ruiné. Le drame qu'on voit se dérouler sur la scène beckettienne est notamment celui de l'humain obligé de traîner son corps qui crève, de passer et repasser dans ce corps qui se meurt par les zones d'exclusion, ces no man's land qui se succèdent ne le laissant arriver nulle part. Chacun de ses pas est une expulsion sans destination.

« Beckett construit un théâtre où les images les plus marquantes de l'univers concentrationnaire se gravent sur l'espace scénique » (Angel-Perez, 2006 : 26) souligne Angel-Perez. Je préciserais qu'une grande partie de son univers est marquée par la présence des corps. Beckett tente d'une certaine manière de reconstituer les images de ces corps, de les rendre possibles à voir aussi à travers le lieu.

Emmurées, encylindrées dans un lieu qui réduit leurs mouvements tout en les poussant à tourner en rond, les figures du *Dépeupleur* s'épuisent dans une errance vide. Elles traînent leurs corps, elles se traînent dans cette intensité spatiale débordante des corps : « un corps par mètre carré de surface » (Beckett, 1970 : 25).

Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire. Heurtés avec violence du pied ou du poing ou de la tête ils sonnent à peine. C'est dire le silence des pas. Les seuls bruits dignes du nom proviennent du maniement des échelles et du choc des corps entre eux ou d'un seul avec soi-même comme lorsque soudain à toute volée il se frappe la poitrine. Ainsi subsistent chair et os (Beckett, 1970 : 8).

Pas de répit pour les chercheurs, pas de répit pour les grimpeurs. Il y a en effet « ceux qui circulent sans arrêt » sur les mêmes trajectoires qui peut-être moins régulières que dans *Quad*, sont aussi suivies strictement et les font circuler en rond. D'autres qui « s'arrêtent quelquefois », affolés par l'intensité des « va-et-vient vertigineux entre des extrêmes (du cylindre) se touchant » (Beckett, 1970 : 14). Les sédentaires et les vaincus sont ceux qui ont abandonné et qui ne circulent plus. Ces figures sont tiraillées donc dans ce lieu entre ce qui les pousse à se déplacer pour chercher et à attendre à ce que quelque chose, un changement survienne peut-être du lieu même. Dans les deux cas, elles sont constamment sous menace de ce lieu.

Les échelles qui permettent de monter « sont très demandées. Au pied de chacune une petite file d'attente toujours ou presque. » – précise l'auteur (Beckett, 1970 : 9). Ces échelles sont les uniques objets qui se trouvent dans le cylindre, elles sont indispensables car « le besoin de grimper est trop répandu » (Beckett, 1970 : 10). D'ailleurs, ne plus éprouver ce besoin « est une délivrance rare » (Beckett, 1970 : 10), comme si le fait de ne plus chercher et donc de ne plus s'épuiser à circuler suffisait pour stopper l'épuisement du corps. L'arrêt correspond aussi dans le cylindre à la menace de mort.

La nature de ce mouvement est ici aussi circulaire, répétitive. Il s'agit pour les corps de se déplacer dans un cylindre, sur une piste qui laisse penser à un stade sportif⁴⁵ où marcher et courir est un spectacle de compétition. L'organisation de cette circulation impose forcément un circuit pour éviter le désordre dans ce lieu si dense et peuplé, si agité.

⁴⁵ Le mot « stade » vient d'ailleurs du grec *stadion* qui veut dire « se tenir droit debout ».

Il n'y a rien de naturellement humain dans ces déplacements. Ceux qui grimpent, doivent redescendre, ceux qui sont descendus, doivent refaire la queue pour remonter sur les échelles, trouver une niche à quoi correspondrait l'expression des camps de « trouver une planque⁴⁶ ». Enfin, tout est strictement organisé afin que rien ne perturbe l'ordre qui semble ici être particulièrement nécessaire et pour la survie et, dans l'ensemble, pour le fonctionnement du lieu.

C'est aussi à l'instar des gestes répétitifs et inutiles que j'ai mentionnés plus haut que la propriété principale de ce mouvement est l'obsédante répétition qui vide le corps du sens de l'existence, de son humanité même. On répète, on repasse sans répit sur la piste indiquée, mesurée avec exactitude. Les figures refont donc le même circuit sans changer de cadence pour regarder autour, sans faire des gestes brusques et en veillant à ce que l'équilibre général, le rythme et l'ordre restent « maintenus » :

Le transport non plus ne se fait pas n'importe comment mais toujours en longeant le mur dans le sens du tourbillon. C'est là une règle aussi sévère que la défense de monter à plusieurs et qu'il ne fait pas bon enfreindre. Rien de plus naturel. Car s'il était permis au nom du chemin le plus court de porter l'échelle au travers de la cohue ou en suivant le mur dans les deux sens indifféremment la vie du cylindre deviendrait vite impossible. Il est donc réservé aux porteurs tout le long du mur une piste large d'un mètre environ. S'y cantonnent également ceux qui attendent leur tour de monter et qui doivent éviter d'empiéter sur l'arène proprement dite en serrant leurs files dos au mur et en se faisant le plus plats possibles (Beckett, 1970 : 22-23).

On voit encore ici cette organisation stricte de l'espace. Les zones qui divisent le cylindre sont traversées par les lignes, les trajectoires définies avec le souci d'exactitude. Ainsi, en fonction de leur statut, les détenus sont affectés dans certaines zones, interdits dans d'autres. Il faut faciliter le « transport » des échelles sur la piste, ne pas perturber la direction du mouvement de l'ensemble de la population. Chacun marche pour soi, mais comme dans le camp concentrationnaire, chacun fait partie de la masse en appartenant surtout à un groupe qui se déplace de façon homogène : « On nous fait rentrer. Les premiers carrés se mettent en rang, et l'ordre atteignait tous les carrés. Les rangs se reformaient sur

⁴⁶ S'isoler à l'abri des regards ou encore, le plus souvent, avoir eu la chance d'être affecté à travailler quelque part à l'intérieur, à l'abri du froid et des coups de la part des kapos particulièrement cruels, à effectuer aussi un travail moins épuisant que les autres.

cinq. Les murailles de glace s'élargissaient. Une première colonne gagnait la route. » (Delbo, 2013, vol. 1 : 58). Selon le rang dans lequel ils marchent, selon la colonne à laquelle ils appartiennent, ils se déplacent aussi dans les zones indiquées dans l'univers de Beckett, comme on peut l'observer dans le cylindre. Une zone à chaque catégorie de détenus, ce qui a pour but aussi d'éliminer le risque des débordements et de désordre :

Le fond du cylindre comporte trois zones distinctes aux frontières précises mentales ou imaginaires puisque invisibles à l'œil de chair. D'abord une ceinture extérieure large d'un mètre environ réservée aux grimpeurs et où bizarrement se tiennent aussi la plupart des sédentaires et vaincus. Ensuite une ceinture intérieure légèrement plus étroite où lentement défilent à l'indienne ceux qui las de chercher au centre se tournent vers la périphérie. Enfin l'arène proprement dite représentant une surface de cent cinquante mètres carrés chiffre rond et chasse d'élection du plus grand nombre. [...] (Beckett, 1970 : 35-36).

Cet espace divisé en zones reste toujours une contrainte pour le corps qui le propulse dans une frénésie du mouvement involontaire, ou bien l'opprime et l'écrase en le figeant définitivement dans des postures insupportables. Il est invivable dans le sens où non seulement il est impossible de s'y installer à cause du vide, mais la vie dans ce lieu et à cause de ce lieu s'exténue. Ainsi, ceux qui sont limités par un trajet strict déambulent en boucle sans but précis autre que celui de suivre les lignes. C'est le cas notamment dans *Quad* ou dans *Pas*.

D'autres lieux, bien qu'ils soient aussi circulaires et fermés, se prêtent à être traversés et épuisés sans imposer à première vue un quelconque ordre de circulation. Néanmoins, il se trouve toujours dans la configuration d'un tel lieu un élément au moins qui s'impose comme point de repère au départ, et qui finit par devenir un point d'accrochage pour bloquer les corps et à cause duquel se transforme finalement leur mouvement en un piétinement aussi insignifiant qu'épuisant et sans aboutissement. La table de Krapp de *La dernière bande* est typique comme point d'accrochage. C'est à cette table que se « joue » et se rejoue toute sa vie enregistrée sur les cassettes qu'il réécoute assis :

À l'avant-scène, au centre, une petite table dont les deux tiroirs s'ouvrent du côté de la salle. Assis à la table, face à la salle, c'est-à-dire du côté opposé aux tiroirs, un vieil homme avachi : Krapp. [...] Sur la table un magnétophone avec microphone et de nombreuses boîtes de bandes impressionnées. La table et environs immédiats baignés d'une lumière crue. Le reste de la scène dans l'obscurité (Beckett, 1960 : 7-8).

Aussi, dans ... *que nuages...*, sur un plateau circulaire, « diamètre environ 5 m, cerné d'une ombre profonde » (Beckett, 1992 : 40), un homme se trouve « assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible » (Beckett, 1992 : 39). « Recroquevillé là », dans son « petit sanctuaire, dans le noir où personne ne pouvait [le] voir » (Beckett, 1992 : 43), il espère l'apparition d'une femme dont seulement le visage sera finalement projeté en face, « limité autant que possible aux yeux et à la bouche » (Beckett, 1992 : 39).

Pour cette pièce pour la télévision, Beckett s'inspire des dernières strophes du poème de William Butler Yeats intitulé *La tour* (1926) qui lui permet de convoquer les fantômes, « la mort des êtres chers » :

Fondu enchaîné sur H (plan rapproché de dos d'un homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible.[...] Sol sombre). 2 secondes.
V. (Voix d'homme) – Car ne fût-elle jamais apparue, tout ce temps durant, aurais-je continué, aurais-je pu continuer à supplier, tout ce temps durant? Ne me serais-je pas seulement évanoui dans mon petit sanctuaire et activé à autre chose, ou à rien, ne me serais-je pas activé à rien? Jusqu'au moment venu, au lever du jour, de gagner le large de nouveau, quitter robe de chambre et calotte, remettre mon chapeau, mon pardessus, et gagner le large de nouveau, pour sillonner les chemins.
Fondu enchaîné sur P vide (plan général du plateau vide ou avec HI). [...]
(Beckett, 1992 : 44).

Plongé par moments dans la zone de l'ombre profonde de la scène, l'homme revient toujours s'asseoir à table qui est son seul point de repère dans cet espace des allers-retours inaboutis. Quitter la pièce reste un fantasme aussi de plus en plus irréalisable. Elle se transforme en un lieu qui, habité uniquement par un vague souvenir d'une morte, devient un lieu sans espoir et vidé, épuisé de vie, un lieu de hantise aussi.

Dans une autre pièce, sans doute la pièce de théâtre de Samuel Beckett qui l'a fait le plus connaître au grand public, *En attendant Godot*, on retrouve aussi sur une scène relativement vidée un point qui pour les deux personnages Vladimir et Estragon et même

pour les deux autres Pozzo et Lucky, va être tout au long un repère, un point de retrouvailles aussi : « Route à la campagne avec arbre. » (Beckett, 1952 : 9). Vladimir et Estragon vont piétiner autour de l'arbre qu'ils sont incapables finalement d'abandonner, terrorisés aussi par le vide incommensurable par lequel la scène et de la sorte eux-mêmes sont absorbés.

Dans *Fin de partie*, c'est la petite fenêtre d'en haut à laquelle Clov peut accéder à l'aide d'une échelle qui est ici le point central de l'espace. Mais les personnages ne peuvent pas partir d'ici, ils ne peuvent accéder nulle part puisque même derrière cette fenêtre, l'espace est déjà vide et épuisé. Encore « comme des rats », dirait ici Deleuze, les personnages sont emmurés dans une sorte de bunker, sous terre, lieu qu'ils ne cessent d'épuiser en faisant des allers-retours répétitifs et monotones à cause de leur enfermement définitif. Le lieu est ce dispositif qui les condamne. « C'est cela, l'enfer » (Levi, 1987 : 14), dit Primo Levi à propos de ces endroits que le camp lui fait découvrir et qui, s'il n'épuise pas le détenu en le mettant en mouvement, l'épuise en s'imposant à lui comme un lieu d'inertie mortelle, comme un lieu des flux de mort dont le corps n'arrive pas à se défaire à cause de la fatigue extrême ou immobilisé par la peur d'attendre sans but, enfin, par la peur d'attendre la mort.

Ce passage de *Si c'était un homme*, aurait parfaitement pu être une réplique de Krapp, de l'Homme de ... *que nuages...*, ou encore d'un des personnages d'*En attendant Godot* ou de *Fin de partie* :

C'est cela, l'enfer. Aujourd'hui, dans le monde actuel, l'enfer, ce doit être cela : une grande salle vide, et nous qui n'en pouvons plus d'être debout, et il y a un robinet qui goutte avec de l'eau qu'on ne peut pas boire, et nous qui attendons quelque chose qui ne peut être que terrible, et il ne se passe rien, il continue à ne rien se passer. Comment penser? On ne peut plus penser, c'est comme si on était déjà mort. Quelques-uns s'assoient par terre. Le temps passe goutte à goutte (Levi, 1987 : 14-15).

L'enfer aussi bien chez Levi que chez Beckett, bien que d'inspiration en partie dantesque, n'est pas une invention nourrie d'images fictives ou mythologiques, un cauchemar inventé, fantasmé. C'est, au contraire, la réalité à laquelle il est impossible d'échapper, même si contrairement à la réalité vécue par Primo Levi, on ne peut parler que d'une réalité imaginée et reconstituée par Beckett. Néanmoins, ces deux réalités-là que

nous renvoient les deux auteurs peuvent être à mon avis comparables. L'enfer dont on découvre les images chez les deux auteurs qui empruntent certes deux techniques d'écriture différentes, correspond à l'univers du camp concentrationnaire où l'homme réduit à un statut de machine ou d'animal doit en attendant la mort s'épuiser en effectuant les tâches répétitives, tourner en rond afin d'éviter de tomber sous les coups en épuisant ainsi les lieux pourtant déjà vidés de vie, en y traînant sans relâche son corps d'écorché. À la fois en mourant et pour ne pas mourir, en tournant en rond, jusqu'à ce que le corps cède à cet épuisement.

ÉPUISEMENT DE L'ÉCRITURE

Comme le mouvement épuise le corps, ses potentialités ainsi que celles du lieu, un certain type d'écriture beckettienne se réalise aussi en fonction de l'épuisement, cet épuisement qui est comme on l'a expliqué plus haut, un épuisement des possibles et dont l'effet secondaire est aussi l'extrême fatigue. On retrouve ses traces dans l'univers beckettien, en écho à l'univers concentrationnaire, inscrites à même le texte.

Au mouvement frénétique qui se réalise parfois sous la menace correspond à l'écrit l'épuisement par saturation des mots – le texte se densifie, se forme en blocs où les mots comme soudés, ne laissent pas de répit. Il s'agit surtout des trois romans de la *trilogie* : *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, mais aussi d'autres récits relativement « longs » même si leur forme est déjà plutôt « aérée » tels que *Comment c'est* et *Compagnie*. L'effet secondaire de cette saturation, d'un trop plein de mots serait ici, mais aussi, comme on le verra, dans d'autres textes, la présence de nombreuses énumérations ainsi que des répétitions correspondant aux va-et-vient du corps qu'on observe dans les lieux beckettiens clos et hostiles.

À l'instar du mouvement, l'écriture est aussi dynamique, elle engage d'une certaine manière le corps dans le mouvement. C'est une écriture qui épuise et s'épuise dans sa quête du potentiel de dire, de dire tout le possible sur ce corps qui la hante. On détecte quelque chose à la fois d'inquiétant et d'obsessionnel dans la manière dont Beckett tente de tout décrire, de tout écrire du corps. C'est par l'écriture enfin que s'épuise chez Beckett aussi bien le corps (celui du personnage mais aussi en quelque sorte celui du lecteur) que son univers.

On peut parler d'une hantise ou de l'écriture obsessionnelle aussi parce que dans la *trilogie*, et particulièrement dans *L'Innommable*, à travers sa forme se lit l'impossibilité de s'arrêter, la gravité et la peur peut-être aussi de l'achèvement. Ce corps qui circule en s'épuisant, qui a du mal à s'arrêter est comme tiraillé, mis en marche et poursuivi aussi par l'écriture, car c'est elle qui finalement le donne à voir après tout, pas après pas, morceau par morceau. Qu'elle le veuille circulant ou immobile, l'écriture s'y accroche pour ne pas le laisser s'échapper.

Pour le détenu dans le camp concentrationnaire, il est impossible de s'arrêter, impossible de « dérailler » sans risquer les coups mortels ou la mort immédiate. Cette volonté de tenir debout sans déraiper, de pouvoir malgré l'épuisement continuer à marcher se traduit dans l'écriture par la volonté de tout dire, de tout dire sur le comment dire et surtout de continuer d'épuiser les possibilités mêmes de dire, aussi pour ne pas mourir. Dans *L'Innommable*, dès le début se posent ces questions essentielles bien qu'elles soient incomplètes : « Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? » (Beckett, 1953 : 7). Dès l'ouverture, on est confronté au risque d'impasse du texte, à la question aussi de la forme, de comment commencer, comment dire et comment le diriger. Le narrateur donne l'impression de se lancer dans une écriture qui, en hésitant déjà sur le comment et le pourquoi du point de départ, ne voudra pas se terminer. Le récit s'achève avec une phrase d'au-delà de 1000 mots qui se termine finalement avec un point, ce à quoi à la limite on s'attend le moins :

la voix me dira tout, tout ce dont j'ai besoin, elle me l'a déjà dit, elle me le redira, tout ce dont j'ai besoin, par petites bribes, en haletant, c'est comme une confession, une dernière confession, on la croit fini, puis elle rebondit, il y a eu tant de fautes, la mémoire est si mauvaise, les mots ne viennent plus, les mots se font rares, le souffle se fait court, non, c'est autre chose, c'est un réquisitoire, une mourante qui accuse, c'est moi qu'elle accuse, il faut accuser quelqu'un, il faut trouver quelqu'un, il faut un coupable, elle parle de mes méfaits, elle parle de ma tête, elle se dit moi [...]
il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer (Beckett, 1953 : 205, 210-211).

On peut constater que le propos du texte devient ici secondaire, car il s'étire à en faire perdre le fil. L'écriture est ici, je pense, une pure démonstration de la saturation, de l'épuisement des possibles des « dit et redit » (Beckett, 1953 : 207) en ce qu'elle s'épuise dans la continuation de dire et contre finalement l'achèvement du texte qui refuse de s'arrêter avant d'être plein. C'est forcément une écriture de la limite du soutenable. La peur

du silence et de manquer de tout dire aussi ne laisse pas le texte s'achever : « tout est là, dans ce que j'entends, quelque part, si tout est dit, depuis le temps, tout doit être dit » (Beckett, 1953 : 207).

Écouter le parleur de *L'Innommable* qui dans sa « rage de dire » est en quête des moyens de « poursuivre » le discours puisqu'« il faut que le discours se fasse » (12), c'est donc partir à la rencontre d'un texte multiple, distendu entre des projets contraires – parler de soi mais aussi parler de l'impossibilité de parler – et hanté par le paradoxe d'un échec, ne pas pouvoir parler, que contredit violemment le fait de parler (Allaire, 2001).

L'épuisement se traduit ici par cette obstination à poursuivre, quitte à produire un discours « subversif » (Allaire, 2001) et à détruire même « des ressorts du récit » (Allaire, 2001), de continuer de « dire des mots », de ne pas s'arrêter « tant qu'il y en a » de peur de ne pas dire tout le possible, de peur aussi peut-être de ne rien dire au final.

Dans les études beckettienne, on a beaucoup insisté en analysant l'écriture de l'auteur sur la question de la temporalité et de l'impuissance de l'homme face à cette fatalité du temps qui passe, du temps incontrôlable. Je pense que la densité du texte qui ensevelit en quelque sorte d'ailleurs ce narrateur qui nomme sans trêve donne cette impression qu'on n'en voit pas le bout du texte. Tout semble être aussi écrit impatiemment, dans la précipitation propre à celui qui a peur de ne pas dire suffisamment les mots, de manquer de temps d'épuiser enfin les possibles du texte.

Comme le corps qui ne veut pas céder à la fatigue extrême qui dans les camps concentrationnaires s'avère toujours mortelle, cette écriture ne veut pas céder aussi à la finitude et enfin aussi à l'impossibilité de nommer. Elle s'acharne à épuiser les mots et par les mots l'image même du corps concentrationnaire. Cette écriture veut arracher le corps aussi de la zone de l'invisible et de l'indicible. Elle s'épuise afin de le dire et de le montrer.

Le corps est en effet central chez Beckett au point qu'il semble se confondre avec le corps du texte et de telle sorte que l'épuisement du corps que l'écriture nous donne à voir et dont on a parlé plus haut se fait parfois aussi au rythme de l'épuisement de l'écriture. Ainsi, si on peut retrouver dans l'univers de Beckett l'image du corps concentrationnaire, son écriture en porte incontestablement les empreintes, dans sa forme, sa structure, tantôt par le truchement des mots tantôt, comme on le verra en dernier lieu, des déchirements et

des vides. C'est une écriture physique aussi à travers laquelle se voit le degré de l'effort dans lequel se réalise l'épuisement. Elle traduit cet acharnement du corps à s'épuiser. On le voit au niveau de son architecture, de la syntaxe qui montre les mots se traîner les uns après les autres comme les corps, parfois comme dans un « tourbillon de projectiles "sans provenance ni destination" » (Grossman, 1998 : 59).

Évelyne Grossman compare le texte de Beckett à un « tourniquet incessant de mots qui laissent pantelants locuteur et lecteur » (Grossman, 1998 : 59). En effet, quasi compulsif et convulsif, il ne submerge par la quantité de mots et ne donne aucune trêve. Beckett ne laisse pas au lecteur l'impression de vouloir terminer, d'aller « au bout ». Bien que techniquement produire une œuvre interminable soit irréalisable, cela n'empêche pas que le texte qui, arrivé à un point d'épuisement et de saturation, donne l'impression de continuer, de couler à flots (« flot[s] ininterrompu[s], de mots et de larmes » (Grossman, 1998 : 64)) ou encore de rouler à l'instar d'un corps dévalant une pente. Il se donne à lire comme poussé par un mécanisme qui le fait se rouler sur lui-même ou le gonfle en quelque sorte par l'accumulation des mots :

Moi je ne parlerai plus de corps et de trajectoires, du ciel et de la terre, je ne sais pas ce que c'est. Ils me l'ont dit, expliqué, décrit, comment c'est tout ça, à quoi ça sert, mille fois, les uns après les autres, au propos les plus divers, avec une unanimité parfaite, jusqu'à ce que j'aie eu l'air d'être véritablement au courant. Qui dirait, à m'entendre, que je n'ai jamais rien vu, rien entendu que leur voix? Les hommes aussi, qu'est-ce qu'ils pu me chapitrer sur les hommes, avant même de vouloir m'y assimiler. Tout ce dont je parle, avec quoi je parle, c'est d'eux que je tiens. Moi je veux bien, mais ça ne sert à rien, ça n'en finit pas. C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir, sauf des choses qui ne me regardent pas, qui ne comptent pas, auxquelles je ne crois pas, dont ils m'ont gavé pour m'empêcher de dire qui je suis, où je suis, de faire ce que j'ai à faire de la seule manière qui puisse y mettre fin, de faire ce que j'ai à faire. [...] Témoigner pour eux, jusqu'à ce que j'en crève, comme si on pouvait crever à ce jeu-là, voilà ce qu'ils veulent que je fasse. Ne pouvoir ouvrir la bouche sans les proclamer, à titre de congénère, voilà ce à quoi ils croient m'avoir réduit. M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. [...] Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils? Et pourquoi plus rien, depuis quelque temps? Se peut-il qu'ils m'aient abandonné, en disant,

C'est entendu, il n'y a rien à en tirer, n'insistons pas, il n'est pas dangereux. Ah mais un petit filet de voix d'homme forcé, pour murmurer ce que leur humanité suffoque, aux oubliettes, garroté, au secret, au supplice, un petit halètement de condamné à vivre, pour balbutier ce que c'est que d'avoir à célébrer la relégation, attention. Pah, ils sont tranquilles, je suis emmuré de leur vocifération, personne ne saura jamais ce que je suis, personne ne me l'entendra dire, même si je le dis, et je ne le dirai pas, je ne pourrai pas, je n'ai que leur langage à eux, si si, je le dirai peut-être, même dans leur langage à eux, pour moi seul, pour ne pas ne pas avoir vécu en vain, et puis pour pouvoir me taire, si c'est ça qui donne droit au silence, et rien n'est moins sûr, c'est eux qui détiennent le silence, qui décident du silence, toujours les mêmes, de mèche, de mèche, tant pis, je m'en fous du silence, je dirai ce que je suis, pour ne pas ne pas être né inutilement, je le leur arrangerai leur sabir, après je dirai n'importe quoi, tout ce qu'ils voudront, avec joie, pendant l'éternité, enfin avec philosophie (Beckett, 1953 : 61-64).

Le langage appartient ici à *eux*, le *je* invente un langage « pour [lui] seul » tout en l'explorant de manière excessive, sans pouvoir s'arrêter. Le narrateur de *L'Innommable* enchaîne interminablement. Son soliloque montre « une bataille du discours avec lui-même » (Grossman, 1998 : 65). « Gonflé de leurs voix, tel un ballon », il n'arrive pas à se « vider » finalement des voix des autres et, sans avoir le droit au silence, il épuise les mots, il continue à nommer cet « innommable » et à « témoigner pour eux ». De la même manière, Molloy en s'inventant dès le début « un interlocuteur en la personne d'un lecteur fictif supposé s'intéresser au récit de sa vie » (Grossman, 1998 : 65), s'épuise à nommer en déroulant « le grand rouleau » du récit de sa vie.

L'écriture de la *trilogie* selon Évelyne Grossman est une invention de la langue. C'est pourquoi le narrateur s'y épuise : il y circule à tâtons, il l'essaie, tantôt il s'y lance à l'aveuglette, tantôt il l'explore avec prudence. Ce qui frappe cependant dès les premières lignes, c'est que dans la rapidité du déversement verbal dictée notamment par un lexique qui tourne autour de la même question du dire sans véritablement montrer une progression et par la longueur souvent excessive des phrases, il est aussi bien impossible de l'arrêter que de la contenir.

je suis innommable, elle n'est pas encore née la langue qui pourra me nommer, à moins que je ne l'invente. Forger la langue qui lui donnera un corps où être, tel est le travail d'écriture que Beckett entreprend dans ces années d'après guerre. Il lui faut d'abord affronter le flot, l'interminable coulée verbale :

discours-pus, discours-larmes, incontinence verbale de qui a, paradoxalement, perdu cette faculté de décomposer qui donne sens à la chaîne sonore (Grossman, 1998 : 64).

Un des aspects de cette écriture épuisante est aussi d'être circulaire, tel que le mouvement des figures scéniques qu'on a pu observer particulièrement dans *Le dépeupleur* ou dans *Quad*. Elle est circulaire, répétitive et non linéaire, c'est-à-dire que si elle réussit à se dérouler, elle donne l'impression de se poursuivre en spirale. Mais, le texte est aussi comme un ruban sur la bobine, une cage aussi dans laquelle tôt ou tard le narrateur retombe sur ses mots à l'instar du flâneur qui retombe sur ses pas. L'épuisement de l'écriture est possible grâce à sa circularité justement qui forme le texte en une sorte de boule (Beckett, 1953 : 163), ce qui lui donne aussi cet aspect de l'enfermement qui le fait tourbillonner et tourner en rond comme ce tourniquet qu'évoque Grossman. Il ne faut pas oublier ici le lecteur qui à son tour s'épuise dans cette spirale de tergiversation qui, entre le vertige et la nausée, a du mal à rompre au risque de ne plus pouvoir continuer et de perdre le texte déjà parcouru. La lecture comme l'écriture de ce texte doit se faire dans l'urgence, dans la précipitation sinon, elle devient impossible :

les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, c'est comme ça, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi, en disant, ce ne sont plus des histoires, alors que ce sont toujours des histoires, ou plutôt il n'y a jamais eu d'histoires, ça a toujours été n'importe quoi, on s'est toujours raconté n'importe quoi, d'aussi loin qu'on se rappelle, non, d'un peu plus loin que ça, on ne se rappelle rien, toujours n'importe quoi, toujours la même chose, pour passer le temps, puis, le temps ne passant pas, pour rien, dans la soif, voulant s'arrêter, ne pouvant s'arrêter, cherchant pourquoi, pourquoi ce besoin de parler, ce besoin de s'arrêter, cette impossibilité de s'arrêter, trouvant pourquoi, ne trouvant plus, retrouvant, ne retrouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, trouvant encore, ne trouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, ne trouvant rien, trouvant enfin, ne trouvant plus [...] (Beckett, 1953 : 161-162).

dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes ne cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et puis mortes nées et puis mortes, comme une bête dis-je [...] (Beckett, 1953 : 164-165).

Dans « le roman moderne », « la répétition des mots essentiels peut en scander la progression » (Fromilhague et Sancier-Château. 2013 : 187), mais chez Beckett, elle est plutôt marque de cette circularité propre au corps qui marche sans avancer, qui tourne enfermé, ce qui peut aussi lui donner cet aspect mécanique et programmé. Les mots « plus », « nées en cage », « mortes en cage », « bêtes » piétinent ici en s'épuisant dans les allers-retours constants. De nombreuses répétitions lexicales, les enchaînements en boucle, des reduplications des mots, des adverbes en occurrence tels que « jamais », « plus », « toujours », « pourquoi » avec une ponctuation très aléatoire, les épizeuxes qui renvoient dans leur effet d'insistance à des répétitions aussi de nature quasi mécanique marquent chez Beckett conformément aussi aux propos du texte l'impossibilité d'arrêter le flot de mots à l'instar d'une mécanique qui maintient le corps en constant mouvement. La phrase ne s'arrête pas et la lecture devient suspendue en quelque sorte sans pour autant s'arrêter à cause de cette utilisation abusive de participe présent : « pouvant », « cherchant », « trouvant », « « retrouvant » ».

C'est à travers la répétition qu'on détecte chez Beckett d'une part une hantise, une peur obsessionnelle de perdre et le corps et le texte et, d'autre part, on peut constater qu'elle traduit comme un blocage cette impossibilité à la fois de s'en aller et d'arriver quelque part, d'avancer. Elle correspond à ce mouvement circulaire dans l'espace dont il est déjà par moment question dans *L'Innommable*, mais qui selon moi définit exactement le mouvement cette fois-ci non pas du corps uniquement, mais surtout le mouvement, le déroulement du texte :

J'avais déjà fait une bonne dizaine de pas, si on peut appeler ça des pas, non pas en ligne droite bien sûr, mais selon une courbe fort prononcée, laquelle, sans peut-être me ramener précisément à mon point de départ, semblait destinée à me le faire frôler de fort près, pour peu que je m'y maintinsse. Je m'étais probablement empêtré dans une sorte de spirale renversée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en rétrécissant, jusqu'à ne plus pouvoir se poursuivre, vu l'espace d'espèce où j'étais censé me trouver. À ce moment-là, dans l'impossibilité matérielle d'aller plus loin, j'aurais été sans doute obligé de m'arrêter, quitte à la rigueur à repartir en sens inverse, ou beaucoup plus tard, en me divisant en quelque sorte, après m'être serré à bloc. [...] si à force de m'enrouler, c'était bien la peine de vouloir aller plus vite, si à force de m'enrouler je devais fatalement finir par me trouver coincé, incapable d'aller plus loin sous peine de diminuer

de volume ou de rentrer littéralement en moi-même, et partant forcé, le mot n'est pas trop fort, de m'immobiliser, par contre une fois lancé dans l'autre sens ne devrais-je pas normalement me dérouler à l'infini, sans que jamais rien puisse y mettre fin [...] ? (Beckett, 1953 : 49-50).

On peut évoquer ici le déroulement encore de l'écriture au même titre que le déroulement du corps, son mouvement circulaire, comme si les forces qui « poussent » à écrire étaient de la même nature que les forces qui poussent le corps dont il est ici question à déambuler en roulant et en s'enroulant finalement sur lui-même. Toutefois, le trajet de cette écriture est pris avec son aspect linéaire qui domine malgré cette épuisante circularité due aux reprises des motifs, des répétitions, des retours en arrière et des hésitations.

La circularité se traduit aussi dans la manière dont l'écriture se boucle tel un trajet, celui de *Molloy* par exemple. En effet, le texte de *Molloy* est divisé en deux blocs qui à l'instar des deux zones distinctes dans l'espace communiquent et finissent par s'emboîter. Dans le premier bloc, malgré qu'il ait « oublié la moitié des mots » (Beckett, 1951 : 8), c'est Molloy comme pourchassé qui raconte son déplacement épuisant dont on ne voit pas le bout. Dans le deuxième bloc, au tour de Morane de narrer son expédition à la recherche de Molloy. Les deux narrations apparemment distinctes mais aussi complémentaires que redondantes se rejoignent finalement et même, les deux personnages s'avèrent être deux versions d'une seule et même personne. Ainsi Molloy commence son récit : « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. [...] » (Beckett, 1951 : 7). Après que son corps se soit dégradé à la suite d'un long trajet tantôt à pied, soutenu par les béquilles, tantôt à bicyclette, il finit par ramper à travers la forêt et, épuisé, s'interroge « [m]e laisserait-on me rouler jusqu'à la maison de ma mère ? » (Beckett, 1951 : 124).

Ne te bile pas, Molloy, on arrive. [...] Je me laissai dégringoler jusqu'au fond du fossé. Ce devait être le printemps, un matin de printemps. Il me semblait entendre des oiseaux [...]. Il me semblait qu'il pleuvait, faisait du soleil, à tour de rôle. Un vrai temps de printemps. J'avais envie de retourner dans la forêt. Oh pas une vraie envie. Molloy pouvait rester, là où il était (Beckett, 1951 : 124-125).

Enfin, Morane dont le point de départ est : « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Je suis calme. Tout dort. » (Beckett, 1951 : 127), après s'être frayé le même chemin que Molloy à la recherche de ce dernier boucle et le trajet et le récit en s'y encerclant en quelque sorte en reprenant le motif de celui-ci : la fin d'hiver, la présence des oiseaux ainsi que le motif du début de son propre récit : la pluie sur les vitres. Ainsi, non seulement les deux personnages retombent sur leurs pas, l'un comme l'autre, épuisés, à bout de force en revenant à leur point de départ, mais également le texte comme trajet dans un espace bien délimité se boucle à l'endroit précisément où il avait débuté.

Même s'il ne s'agit pas d'une reprise exacte du texte mot par mot, on voit ici comme une irrésistible poussée de la narration à rejoindre l'autre bout de la boucle et cette tendance de recommencer, de repartir aussitôt pour continuer à épuiser :

L'hiver avait été exceptionnellement rigoureux, tout le monde le disait. Nous avions donc droit à cet été superbe. [...] Mes oiseaux, on ne les avait pas tués. C'étaient des oiseaux sauvages. [...] C'étaient les plus longues, les plus belles journées de l'année. Je vivais dans le jardin. J'ai parlé d'une voix qui me disait ceci et cela. Je commençais à m'accorder avec elle à cette époque, à comprendre ce qu'elle voulait. Elle ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Morane, que lui à son tour avait appris à son petit. De sorte que je ne savais pas d'abord ce qu'elle voulait. Mais j'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être. La question n'est pas là. C'est elle qui m'a dit de faire le rapport. Est-ce à dire que je suis plus libre maintenant? Je ne sais pas. J'apprendrai. Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas (Beckett, 1951 : 240-241).

C'est le motif de « [i]l est minuit. La pluie fouette les vitres » qui est repris une centaine de pages plus loin, mais qui est aussitôt nié. On a l'impression que l'auteur tente une rétrospection, qu'il revient en arrière, hésite entre le présent et se décide finalement pour l'imparfait pour tout reprendre définitivement au point de départ. C'est un échec de l'écriture linéaire. À la place donc de suivre un fil et d'avancer, elle se replie sans s'achever.

Ce texte qui se boucle correspondrait peut-être à un fantasme de l'écriture qui circule sans arrêt portée par un narrateur lui-même circulant dans un espace cylindrique clos. C'est cette tendance du texte à circuler qui se traduit aussi par les reprises des motifs, par les répétitions incessantes et les énumérations aussi répétitives. À la frénésie du corps

de se mouvoir et ainsi d'épuiser dont on a parlé plus haut correspond dans le texte cette circularité-là.

Le texte s'épuise à dire : de cette manière se traduit aussi l'obsession du corps concentrationnaire de se mouvoir, quitte à tourner en rond, quitte à s'épuiser dans l'exercice des gestes répétitifs, à faire et à refaire les mêmes trajets.

Après les accumulations interminables des mots dans *L'Innommable*, l'épuisement du texte s'effectue incontestablement par le biais de répétitions et d'énumérations qui en tant que procédés d'insistance laissent voir la saturation qu'on a déjà évoquée et enfin l'épuisement de l'écriture du corps dont les exemples s'enchaînent à travers tout le corpus. Le texte composé des séries de ces répétitions ou d'énumérations montre cette obsession de l'auteur de dire, de continuer à épuiser de dire ce corps, en faisant fi des contraintes de la structure et en éliminant radicalement et définitivement les traits propres au récit romanesque :

Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore.

Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit.

Dire un corps. Où nul. Nul esprit. [...]

Le vide. Inchangeant. Le dire désormais inchangeant. Vide n'était l'un. [...]

Le vide. Comment essayer dire? [...]

Le vide. Face aux yeux écarquillés. [...] (Beckett, 1991 : 7).

Cap au pire, l'un des derniers textes écrit en 1983, est une conséquence de la saturation. Il est, dirait-on, composé à partir de quelques mots qui reviennent tout au long et autour desquels se construit le reste : « vide », « disparition », « pénombre », « inchangeant », et enfin « voir » et « dire » qui viennent contre « le vide ». On constate aussi que ce texte s'enroule sur lui-même, autour de ces quelques mots et bloque ici sans pour autant pouvoir s'arrêter ou se vider. Le sens de ces mots ainsi que la répétition de l'adverbe « encore » évoquent par ailleurs la peur que le texte ne se vide des mots. Cette frénésie du dire le corps par tous les moyens et jusqu'à l'épuisement se remarque aussi

dans la manière dont le texte est rapidement scandé, ce que suggère la ponctuation qui ne fait que poursuivre les mots sans le souci de former les phrases. Ce sont plutôt les mots qui se laissent lire comme rattrapés en vitesse et empilés.

Comme ce corps qui bute contre les murs infranchissables se heurte aux limites du lieu clos, le texte n'arrive pas à poursuivre de manière linéaire. Il est un tas de mots mais qui, en mouvement, se précipitent les uns sur les autres. On peut lire à travers des allers-retours répétitifs la peur de ne pouvoir tout dire, l'angoisse encore d'omettre des détails. Deleuze dit de cette « langue » qu'on peut observer ici la « *langue I* ». Elle est différente en ce qu'elle est « atomique », « une langue des noms » où « l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques ». On espère en effet voir s'épuiser ici les possibles avec les mots (Deleuze, 1992 : 66).

Pour que rien n'échappe aux mots, l'auteur favorise l'observation et non pas les émotions. Ainsi, les descriptions cèdent la place aux inventaires purement impersonnels qui épuisent aussi bien l'univers, le corps que la langue. En effet, la langue sert à dénombrer les éléments de l'univers de manière exhaustive. On observe dans *Le dépeupleur* ou dans *Quad* que l'auteur note avec précision chaque détail afin de rendre visible tel quel l'univers avec un souci d'exactitude d'un documentaliste. Le style reste froid et purement formel, informatif.

Déjà Malone, tout au long de son récit, essaie d'examiner l'espace avec un bâton qui telle une prothèse lui sert de bras. Ainsi, il dresse un inventaire en énumérant ses possessions, il constate aussi la disparition, l'absence de certains objets et l'apparition de nouveaux éléments inconnus.

Inerte, couché sur son lit, il « /se/ laisse mourir, sans brusquer les choses » (Beckett, 1951a : 7) épuisé de ses mots et de son corps. Dans l'attente de la mort, il s'occupe en parlant, pour se « désennuyer » (Beckett, 1951a : 33). Énumérer les choses, écrire au crayon dans son cahier tout ce qui l'entoure devient un passe-temps.

Vite, vite, mes possessions. Du calme, du calme, deux fois, j'ai le temps, tout le temps, comme d'habitude. Mon crayon, mes deux crayons, celui dont il ne reste plus entre mes énormes doigts que la mine, sortie entièrement du bois, et l'autre, long et rond. [...] Mon cahier, je ne le vois pas, mais je le sens, dans

ma main gauche, je ne sais pas d'où il vient, je ne l'avais pas en arrivant ici, mais je sens qu'il est à moi. [...] Le lit serait donc à moi aussi, et la petite table, le plat, les vases, l'armoire, les couvertures. Que non, rien de tout cela n'est à moi. Mais le cahier est à moi, je ne peux pas expliquer. Les deux crayons donc, le cahier et puis le bâton que je n'avais pas non plus en venant ici, mais que je considère m'appartenant (Beckett, 1951a : 116-117).

Malone ne cesse de dresser la liste de ses possessions de peur aussi de les perdre, de les oublier. Il écrit contre la disparition. On peut penser à faire un parallèle avec Georges Perec et à son rapport à l'écriture après la disparition des membres de sa famille dans les camps de concentration : « Écrire : essayer de retenir méticuleusement quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. » (Perec, 1974 : 123). Cette phrase d'*Espèces d'espaces* (1973-74) de Georges Perec pourrait parfaitement lui être attribuée puisque malgré une démarche en principe différente, aussi bien Perec que Beckett s'obstinent à travers l'écriture à épuiser les possibles des lieux et des corps qui les hantent afin d'en laisser « survivre quelque chose ».

En effet, Malone épuise l'espace en arrachant à ce vide qui se referme aussi sur lui « quelques bribes », quelques mots. Il puise une réserve de mots. Il note tout, tiraillé entre la précipitation et la nécessité d'attendre, claustre dans une chambre mais aussi dans son corps impotent :

J'ai remué un peu mes affaires, les séparant les unes des autres et les amenant vers moi, pour mieux les voir. Je ne me trompais pas de beaucoup en croyant bien les posséder, dans ma tête, et pouvoir en parler, d'un moment à l'autre, sans les regarder. Mais je voulais en être certain. J'ai bien fait. Car je sais maintenant que l'image de ces objets où je me suis complu jusqu'à présent, si elle était juste dans l'ensemble, ne l'était pas dans le détail. Or je ne tiens pas à manquer cette unique occasion où une sorte de vérité s'annonce possible et, de ce fait, s'impose presque. Je veux qu'ici enfin tout à peu près soit banni. Je veux être en mesure, quand viendra le grand jour, d'annoncer clairement, sans rien ajouter ni omettre, tout ce que sa longue attente m'aura apporté, et laissé, en fait de biens matériels. Ça doit être une obsession (Beckett, 1951a : 35).

Malone se met à fouiller partout toujours à l'aide du bâton-prothèse qui lui permet d'accéder dans les coins éloignés de la pièce. Il relève ainsi la présence des choses, qui comme un fourneau de pipe, par exemple, ne réveillent en lui aucun souvenir, ou bien, d'autres qui ravivent le passé. Il accélère aussi son récit afin de ne rien rater « par crainte

de tomber dans l'ancienne erreur, par crainte de ne pas finir à temps » (Beckett, 1951a : 37).

Cette obsession de s'accrocher aux choses, de les retrouver et les nommer tout au long, de marquer et de désigner sans cesse l'espace (Perec, 1974 : 122) traduit aussi cette peur de perte de repères, de ce vide après Shoah et une tentative de construire ou de reconstruire un univers dans lequel il serait possible de se repérer. L'écriture se débat contre ce vide justement, contre l'oubli qui s'infiltré (Perec, 1974 : 122); elle transforme aussi le vécu et le présent des choses en mémoire. Il est difficile de ne pas songer ici à la question de la mémoire que soulève Imre Kertész et notamment dans « Weimar visible et invisible » où, dit-il, vaincre le temps et vaincre la vie aurait été de pouvoir revivre les instants passés, les retrouver tels quels par le biais des points de repère contenus dans les lieux et dans les choses :

Mais, [constate Kertész], l'homme n'est pas fait pour cela : il est fait tout au plus pour se souvenir. Et pour s'assurer de temps en temps que ses souvenirs restent fidèles et inébranlables. [...] J'ai compris que, si je voulais affronter les lieux qui changent et ce moi qui s'estompe, je devais tout recréer en m'appuyant sur ma mémoire créative (Kertész, 2009 : 110).

« Affronter les lieux qui s'estompent » : c'est en grande partie ce que fait Malone en inventant le lieu, en recomposant pièce par pièce, objet par objet, le lieu dans lequel il se trouve et qui pour lui est aussi le lieu où il va finalement devoir céder au vide.

D'ailleurs, après tout, dira-t-il, « peu importe de finir » (Beckett, 1951a : 37). Ce qui importe dans cette écriture beckettienne de l'inventaire, c'est de prendre et préserver morceau après morceau afin de composer un ensemble de quoi se rappeler, de quoi parler aussi et enfin de *continuer* – ce mot d'ordre de la *trilogie*. Parler de ses possessions est pour Malone un moyen de continuer tout en recréant à partir de sa mémoire « que seule [s]a mort l'empêche de continuer » (Beckett, 1951a : 38).

Chaque chose que nomme Malone a son histoire. Le texte devient ainsi la mémoire vive et « créative », un registre d'objets-reliques qu'il ne se lasse de répertorier. Cette écriture encore ne laisse rien échapper, énumère chaque chose en la décrivant afin de tout dire, d'épuiser les possibles. Elle est un instrument qui fait l'inventaire des possessions, du lieu, l'inventaire du visible et de l'invisible du corps aussi qui comme un bilan complet

permet de définir son état et calculer approximativement le temps qui lui reste. Cette écriture qui ne perd de densité que dans les derniers mots de *Malone meurt* enfin ne cède pas à l'impotence du corps, mais, étant un passe-temps, elle l'utilise aussi comme elle utilise le crayon que le narrateur constate de plus en plus diminué :

Mon corps ne se décide pas encore. Mais je crois qu'il pèse davantage sur le sommier, s'étale et s'aplatit. Mon souffle, quand je le retrouve, remplit la chambre de son bruit, sans que ma poitrine remue plus que celle de l'enfant qui dort. J'ouvre les yeux et regarde longuement, sans ciller, comme petit, tout petit, j'interrogeais des nouveautés, et ensuite les antiquités, le ciel nocturne. Entre lui et moi la vitre, embuée, marbrée de la souillure des années. [...] Le sommier est creusé comme une auge. Je suis couché au fond, bien pris entre deux versants. Je me tourne un peu, presse contre l'oreiller ma bouche, mon nez, y écrase mes vieux poils tout à fait blancs maintenant je suppose, tire la couverture par dessus ma tête. Je ressens, au fond du tronc, je ne peux pas préciser davantage, des douleurs qui semblent nouvelles. [...] J'ai la tête presque à l'envers, comme un oiseau. J'écarte les lèvres, maintenant j'ai l'oreiller dans ma bouche, je le sens contre ma langue, mes gencives (Beckett, 1951a : 38-39).

Beckett ne cache pas son intention de continuer à dire jusqu'à ce que, bien avant les mots, le corps s'épuise. Les inventaires peuvent être interminables, le seul obstacle sur lequel l'auteur revient dans ces récits c'est le temps qui, comme l'espace d'ailleurs, limite et épuise le corps, mais qui, tout comme peut-être aussi chez Kertész, devient une contrainte nécessaire qui pousse en fait à écrire tantôt de mémoire, tantôt pour la mémoire.

On retrouve principalement un point commun entre la démarche littéraire des écrivains qui ont survécu aux camps concentrationnaires tels que Semprún, Antelme, Kertész, mais aussi Perec hanté par la disparition de sa famille dans les fours crématoires et Beckett : il est irréfutable qu'autant dans les propos des survivants que dans la forme et la démarche aussi bien chez Perec que chez Beckett se lit la frénésie de continuer à dire pour laisser la trace. Chez ce dernier enfin, l'écriture laisse voir cette impossibilité d'arrêter l'afflux du récit en donnant l'impression parfois d'en perdre le contrôle. Aussi bien *L'Innommable* que *Malone meurt* se lisent comme des logorrhées. Comme *Molloy* et *Comment c'est* par la suite, ce sont des récits à la fois élaborés et hors contrôle, illimités, mais aussi par leur forme compacte et solide, ils montrent l'aspect inatteignable et indestructible de l'écrit. L'essentiel de l'univers post-catastrophique se lit principalement

dans cette forme du texte en ce qu'elle traduit cet irrésistible acharnement à s'épuiser à dire, à véhiculer et à faire circuler les mots pour que tout ne s'arrête pas, à inventer enfin pour faire exister ce qui est en perte de repère, ce qui disparaît.

L'épuisement s'écrit aussi chez Beckett dans un style sans affect. On le remarque à travers une écriture de plus en plus épurée d'émotions, froide et anti-romanesque et dont le rôle principal revient progressivement à informer de certaines circonstances spatiotemporelles dans lesquelles se trouve le corps, ce qui se lit aussi de plus en plus à la fois dans le souci de détails et, après les flots des mots de la *trilogie*, dans une volonté de dire le strict minimum.

Ainsi, pour se situer plus ou moins et pour observer l'évolution de l'écriture de Beckett, on peut dire que c'est à partir des années 50 que son œuvre commence à défier l'affect et qu'« une émotion en sourdine » (Engelberts et Houppermans, 2000 : 97) la traverse. En réalité, on pourrait avancer qu'elle défie aussi et en même temps commence à « réprimer » toute marque affective pourtant « irrépressible ». L'auteur écarte par exemple progressivement l'écriture au « je » et se distancie de ses personnages :

Au commencement, chez Beckett, il y a la locomotion plutôt que l'émotion. L'émotion, on s'en méfie. Elle est en quelque sorte hors sujet. On tourne autour, on l'évite, on la dit vite, à peine, entre deux virgules, dans une intonation. Elle est irrépressible, c'est pourquoi il faut tenter de la réprimer. Surtout ne pas s'épancher. On en a trop vu, trop lu, du pathos dans le genre « gendelettres », du pseudo-affect mis en mots raisonnables – loin de l'affect à nu, de l'affect qui ne peut se dire. Mieux vaud « parler de bicyclettes et de cornes, quel repos » (Beckett, *Molloy*). Mieux vaut continuer à souffrir du dedans en faisant comme si c'était du dehors (Engelberts et Houppermans, 2000 : 97).

On peut constater que Beckett commence tout d'abord à supprimer les personnages de son univers théâtral qui pourtant déjà ne possédaient pas beaucoup de traits distinctifs, pour laisser la place aux figures complètement anonymes aussi vidées d'affect des pièces pour la télévision. Dans ces pièces de moins en moins donc dramatiques qui ne racontent pas des situations et où toute praxis, toute l'action est remplacée par l'état dans lequel se

trouvent les hommes et les choses⁴⁷, pièces plutôt techniques où il ne se passe rien, les dialogues aussi disparaissent en faveur des didascalies qui considèrent uniquement les détails propres à la scénographie. *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) et *Oh les beaux jours!* (1975) sont les seules pièces scéniques de Beckett où les personnages se parlent ou font semblant de se parler encore, quoiqu'elles soient dans l'ensemble déjà contaminées par le vide affectif. Chacun parle pour soi, sans être préoccupé par son interlocuteur ou par la cohérence de ses propos et enfin, sans manifester d'affect. En effet, malgré son humour significatif, Beckett ne laisse transparaître aucun affect chez ces personnages qui peuplent son univers. Toute excitation, joie ou tristesse semblent être proscrites en laissant la place à l'indifférence et à l'imperturbable constance qui vont aussi avec la résignation face à la banalité d'un monde en perte de repères. La majorité aussi des répliques pour les textes scéniques appartient à ce qui se présente finalement comme des figures insignifiantes auxquelles on n'arrive pas à s'identifier. En ce qui concerne les récits, à partir de *Comment c'est* (1961), la narration commence à ressembler à une reconstitution des faits et des états des choses dictée par un tiers choisi au hasard.

Certains textes plutôt inclassables comme *Le dépeupleur* ou des pièces pour la télévision comme *Quad* sont purement informatifs et sans dialogues, ce qui favorise aussi le vide affectif. C'est de cette manière que l'auteur épuise aussi l'univers en ne laissant strictement rien échapper au texte des didascalies. L'auteur ne se soucie que du visible qui doit en effet être dit de manière exhaustive, à l'aide de phrases affirmatives simples claires et précises, car l'intention de cette écriture épurée d'émotions est de montrer l'image exacte. Tout ce qui s'expose à travers l'écrit doit être exactement tel que prévu pour la mise en scène. Ce souci encore quasi obsessionnel d'exactitude se remarque dans la majorité des pièces pour la télévision comme *Film* (1972) réalisé en 1964 avec Buster Keaton, *Trio du fantôme* (1992), *... que nuages...* (1992) ou *Nacht und Träume* (1992) où Beckett en tant que réalisateur et metteur en scène ne cache pas son intérêt tout particulier pour les détails. Rien n'est laissé au hasard ou à une éventuelle initiative d'acteurs, chaque pas étant calculé ainsi que tous les éléments des prises de vue. Une importance particulière est accordée

⁴⁷ Voir l'article de Jean-Pierre Sarrazac qui discute la notion du postdramatique développée largement par l'auteur de l'ouvrage *Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann dans lequel il annonce la fin du drame moderne (depuis Ibsen et Tchekov) qui correspond à la fin de l'action en tant que telle remplacée dorénavant par les états et les situations dans lesquels se trouvent les figures scéniques.

aussi à l'éclairage par lequel l'auteur contrôle aussi bien le regard du spectateur qu'il épuise les possibles des prises de vue et la visibilité des corps sur scène. Enfin, la caméra permet de donner au visible une tout autre dimension :

- [...] 9. *Coupe franche sur très gros plan du sol. 5 secondes.*
- 10. V. – regardez encore.
- 11. *Coupe franche sur le plan général en A. 5 secondes.*
- 12. V. – Porte.
- 13. *Coupe franche sur gros plan de la porte en son entier. Rectangle gris, lisse, 0,70m x 2m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. Musique, faiblement. 5 secondes.*
- 14. V. – Fenêtre.
- 15. *Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. Plaque de verre opaque, 0,70m x 1,50 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. 5 secondes.* [...] (Beckett, 1992 : 22-23).

- 1. Ouverture en fondu sur une pièce sombre et vide éclairée seulement par la lumière du soir qui provient d'une fenêtre percée très haut dans le mur du fond. Au premier plan à gauche, faiblement éclairé, un homme est assis devant une table. Profil droit, tête penchée, cheveux gris, mains posées sur la table. On ne voit nettement que la tête et les mains, et la portion de la table sur laquelle elles reposent. [...]
- 3. Fermeture en fondu de la lumière du soir. [...]
- 6. A (rêveur) rêve. Ouverture en fondu sur B (tel qu'il se rêve) sur un podium invisible situé à environ 1,20 m du sol, plan moyen, nettement décentré à droite. [...] (Beckett, 1992 : 51-52).

On est loin ici de l'épuisement du texte par la saturation de mots de la *trilogie*. L'épuisement prend une tout autre forme dans ces textes plus tardifs. L'écriture de Beckett montre un bouleversement dans la manière dont elle évolue. Elle se réduit progressivement à une fonction informative, tendance qu'on peut déjà pressentir dans les inventaires, ses textes ressemblent de plus en plus à des fiches techniques qui explorent les possibles scéniques du corps dans un langage adapté à la mise en scène.

L'auteur lui-même revendique une écriture dépouillée, « sans style », anti-romanesque et surtout non affective. La *trilogie* beckettienne composée de textes *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* et même *Textes pour rien* à l'instar de *Watt* est incontestablement écrite encore dans la veine de « nommer » et d'élaborer. Mais cette narration du monde se lit déjà comme une coulée de mots malgré les obstacles. Après

Textes pour rien, la première personne du singulier apparaît encore dans *Comment c'est* et très marginalement dans le recueil *Têtes-mortes*, notamment dans *d'un ouvrage abandonné* (1972a) et *Assez* (1972a), ainsi que dans les quatre textes brefs dont *Au loin un oiseau* (1976) et les trois autres sans titre datant aussi des années soixante du recueil *Pour finir encore et autres foirades* (1976). Encore en 1980 dans *Compagnie* (1980) comme tout à fait soudainement surgit un « tu ». Mais malgré ces apparitions ponctuelles d'adresses directes et de pronoms personnels, les textes donnent à lire les suppressions des sentiments, des marques personnelles qui vont avec la suppression de toute élaboration romanesque et de la stylisation proustienne ou joycienne, d'autant plus étonnantes que Beckett, grand lecteur de Proust, est aussi collaborateur intime et lecteur de Joyce. La suppression totale des signes de ponctuation dans plusieurs textes, tels que *Comment c'est* (1961), favorise encore incontestablement l'absence de l'affect, d'un côté parce qu'elle perturbe la cohésion syntaxique et le sens, de l'autre côté, parce qu'elle produit un rythme qui combine la précipitation et la monotonie et qu'elle impose aussi un style de lecture aussi automatique que dépersonnalisé en cherchant à produire un résultat opposé à celui de l'écriture affective et intime :

rêve viens d'un ciel d'une terre d'un sous-sol où je sois inconcevable aïe aucun
son dans le cul un pal ardent ce jour-là nous ne priâmes pas plus avant

que de fois à genoux que de fois de dos à genoux sous tous les angles de dos
dans toutes les stations à genoux et de dos de concert si ce n'était pas moi c'était
toujours le même piètre consolation

une fesse deux fois trop grande l'autre deux fois trop petite à moins qu'un effet
d'optique ici quand on chie c'est la boue qui torche voilà des siècles que je n'y
touche plus soit le rapport quatre un j'ai toujours aimé l'arithmétique elle me
l'a bien rendu

chez Pim quoique petites elles étaient pareilles il lui en aurait fallu une
troisième j'y enfonçais l'ouvre-boîte indifféremment quelque chose là qui ne
va pas mais d'abord finir avec ma vie de voyageur première partie avant Pim
comment c'était plus que la deuxième puis la troisième plus que la troisième et
dernière (Beckett, 1961 : 57-58).

On peut dire que l'écriture beckettienne est vide d'affect. Elle manque totalement de connotations affectives qui vont de l'euphorique au dysphorique. Les modalités

énonciatives telles que l'exclamation sont totalement évacuées du texte. Toute connotation sentimentale – les passions, les opinions, les bouleversements – toute allusion à l'intime sont évacuées des champs lexicaux de la majorité de ses récits, en occurrence de *Comment c'est*, *Mal vu mal dit* (1981) ou encore de son dernier texte *Soubresauts* (1989).

Dire dans la précipitation évolue finalement vers dire l'essentiel, ce qui entraîne aussi considérablement, déjà après la *trilogie*, la réduction soudaine de la longueur des textes.

L'écriture qui va droit au but, bien qu'elle soit comme on le verra plus loin éclatée, de plus en plus froide, apathique et mécanique même, devient dans d'autres cas quasi scientifiques.

Dans le souci d'épuisement de détails, le texte emprunte un ton de documentaire qui dit encore l'image du corps en répétant l'« importance dire un corps voir un corps » (Beckett, 1961 : 163), la localise, fait un compte rendu du visible : « un corps quelle importance dire un corps voir un corps tout le revers blanc à l'origine quelques taches restées claires gris des cheveux ils poussent encore assez une tête dire une tête avoir vu une tête tout vu tout le possible [...] » (Beckett, 1961 : 163). Mais ce sont surtout les pièces scéniques qui se prêtent à cette analyse. Dans ce même ordre d'idée, A. Weber-Caflisch avance en analysant *Le dépeupleur* : « Comme un homme de science à son ordinateur, remarque-t-elle, l'auteur aurait créé un milieu, puis varié certains paramètres, enfin étudié les conséquences possibles de ces données sur des êtres qui n'existeraient qu'en fonction d'elles [...] » (Weber-Caflisch, 1994 : 28). Ne s'agirait-il pas ici justement de pousser les limites du corps en créant un environnement expérimental et de recenser ensuite ses réactions comme dans un registre, un compte rendu où on note des résultats des séries d'exercices scientifiques expérimentaux ? On peut aussi songer à l'archivage des récits des témoins lors du procès des Nazis qui relatent entre autres ce type d'expériences qui se pratiquaient par les médecins nazis sur les détenus et qu'on retrouve rassemblés par exemple dans un « oratorio en onze chants » de Peter Weiss et publiés en français en 1966, l'année où Beckett commence à écrire *Le dépeupleur* :

Témoign N° 4 : Il y avait des jeunes filles / de 17 à 18 ans / elles étaient choisies / parmi les détenues les plus saines / On faisait sur elles / des expériences aux rayons X [...] On les plaçait / devant les émetteurs de rayons X / une plaque sur le ventre / une autre derrière / Les rayons étaient dirigés sur les ovaires / pour les brûler / Il en résultait sur le ventre et les fesses / des abcès et des brûlures graves [...] Dans les trois mois qui suivaient / on pratiquait sur elles / diverses opérations [...] L'ablation des ovaires / et des glandes génitales [...] Quand elle ne mouraient pas en cours de traitement / elles mouraient peu après / En quelques semaines elles changeaient / totalement d'aspect / Elles prenaient un air de vieilles femmes [...] Avec une seringue / à laquelle était fixé une canule / on injectait un liquide / dans la matrice [...] C'était une solution cimenteuse / qui provoquait comme des douleurs d'accouchement / aiguës et l'impression que le ventre allait éclater / Les femmes étaient pliées en deux / quand on les poussait vers la table de rayons X / pour prendre une radioscopie [...] Après l'injection / on inoculait une solution en contraste / pour l'observation radioscopique [...] (Weiss, 1966 : 150-154).

Le même souci d'exactitude de chaque détail et le sens d'observation du détenu se lisent à travers les descriptions des corps dans les textes de Beckett tels que par exemple *Imagination morte imaginez* (1972a) ou encore *Le dépeupleur* (1970), qui écrits aussi dans le même style quasi documentaire, semblent être plutôt un aperçu détaillé, une sorte de compte rendu d'expériences menées sur les corps dans des conditions créées forcément de manière artificielle. Dans ce type de texte, non seulement chaque information doit être rapportée de manière objective, sans analyse, ce qui explique le ton froid ainsi que le style du compte rendu scientifique limité à un nombre de détails essentiels, mais aussi rien de ce qui peut s'observer ne doit échapper au recensement. Ainsi, le texte rédigé tel un rapport décrit sans émotions inutiles l'ensemble de conditions dans lesquelles se trouvent détenus ces corps épuisés, agonisant :

Séjour où des corps vont chercher chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut avoir personne. Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. Elle

passé de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid. Ils coïncident avec ceux où la lumière se calme. Tous se figent alors. Tout va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se parcheminent (Beckett, 1970 : 7-8)

Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s'appuie. Sortes, une rotonde sans ornement, toute blanche dans la blancheur, rentrez, frappez, du plein partout, ça sonne comme dans l'imagination l'os sonne. À la lumière qui rend si blanc nulle source apparente, tout brille d'un éclat blanc égal, sol, mur, voûte, corps, point d'ombre. Forte chaleur, surfaces chaudes au toucher, sans être brûlantes, corps en sueur. Ressortez, reculez, elle disparaît, survolez, elle disparaît, toute blanche dans la blancheur, descendez, rentrez. Vide, silence, chaleur, blancheur, attendez, la lumière baisse, tout s'assombrit de concert, sol, mur, voûte, corps, 20 secondes environ, tous les gris, la lumière s'éteint, tout disparaît. Baisse en même temps la température, pour atteindre son minimum, zéro environ, [...] (Beckett, 1972a : 51-52).

On observe encore ici dans *Le dépeupleur* et dans *Imagination morte imaginez* cette écriture vidée d'affect, sans progression. L'auteur utilise un style télégraphique, une succession de phrases informatives qui traduit selon moi la précipitation et l'urgence. La suppression de tout semblant d'élaboration stylistique se lit notamment à travers la rapidité des prises des notes où les phrases complexes sont aussi remplacées par les mots-phrases qui nomment sans équivoque les phénomènes, les phrases courtes, nominatives, sans verbe conjugué : « Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. », et plus loin : « Température. [...] Conséquences pour les peaux de ce climat. ».

« Vide, silence, chaleur, blancheur » : dans l'enchaînement d'énumérations, il est question d'accumuler et de recenser à la fois les phénomènes qui se génèrent dans le lieu, les conditions climatiques, les variations des lumières ainsi que les réactions du corps, les conséquences sur le corps de ces phénomènes. Tout reste pourtant opaque. *Imagination morte imaginez* montre la difficulté de l'auteur de donner l'*image* et la difficulté d'*imaginer* cette image pour le lecteur qui s'accroît à cause de cette lecture épuisante. On peut avoir en effet l'impression que c'est un étouffement qui s'écrit ici. Et le lecteur étouffe et est encerclé par l'énumération des phénomènes mêmes du halètement qui agitent le corps traqué dans le lieu mesuré au centimètre près, excédé par la lumière et la température qui

le font périr progressivement mais rapidement. Les combinaisons d'accumulations se font dans cette précipitation d'halètement et d'oppression de celui qui manque d'air et qui s'étouffe progressivement aussi : « sol, mur, voûte, corps, point d'ombre ». En même temps, on peut avoir l'impression d'entendre cette question : quoi dire d'autre sinon de ces corps inconnus, irreconnaissables, tantôt blancs, tantôt en sueur qu'on arrive à peine à voir ou seulement à imaginer mais qu'on voit et qu'on sait mourir?

On peut constater que chez Beckett l'épuisement des possibles que réalise l'écriture se lit d'un côté à travers la saturation du texte qui se gonfle de mots et de l'autre côté, dans les textes plus tardifs, cet épuisement des possibles si intense depuis la *trilogie* continue malgré l'extrême fatigue. On l'observe notamment dans une évolution de l'écriture beckettienne vers un style de plus en plus informatif, un style qui traduit toujours la même nécessité de nommer et d'épuiser le dire mais de moins en moins avec cette hantise de continuer sans trêve. Le texte circulaire devient progressivement un texte qui énumère les détails essentiels, un compte rendu dépersonnalisé dont est évacué tout excès des mots.

Chez Perec, dont la famille a été déportée, l'épuisement des lieux semble être sans doute une tentative de reconstitution, ne serait-ce que partielle, une traçabilité des absences. Comme Perec, malgré le continuuel échec, Beckett essaie d'établir un état des lieux, un état des choses à travers lesquelles se cherche à figurer l'infigurable, à nommer peut-être aussi l'innommable. C'est en pensant à Beckett et à son obsession pour l'« innommable » que Didi-Huberman réfléchit sur la « lisibilité » des images des camps concentrationnaires : « [o]n ne peut rendre aux images des camps leur "lisibilité malgré tout", dit-il, qu'à suivre une éthique de l'écriture selon laquelle, devant l'innommable, il faut, décidément, continuer, c'est-à-dire temporaliser sans relâche. » (Didi-Huberman, 2010 : 28).

L'écriture de Beckett est une série de tentatives d'épuisement d'un univers sans repères ainsi que des corps dont il est difficile ou même impossible de saisir les images. Cependant, son écriture, à force de s'acharner, porte justement l'empreinte de ces corps. Elle s'épuise en continu et en échouant à le reconstituer tout en faisant les inventaires de ce qui en reste.

L'épuisement des corps qu'on observe dans son univers à travers les figures errantes, les mouvements répétitifs et interminables, se manifeste aussi à l'écrit. Le texte aussi épuise les possibles : il tourne en rond pour dire la nécessité de certains détails du corps ou du lieu, tantôt il s'étire, tantôt il se réduit dans le souci d'exhaustivité. On remarque donc que cet épuisement du corps qui est propre à l'univers concentrationnaire et qu'on peut détecter majoritairement chez Beckett dans la manière dont les figures investissent l'espace contamine aussi l'écriture :

Ce corps fantasmé que matérialise la scène vide beckettienne est un corps qui est ce qu'il est non pas tant par le « jeu » théâtral que par le *texte*. C'est-à-dire que Beckett est dans la situation probablement unique dans l'histoire du théâtre moderne, de produire un corps d'acteur façonné par l'écrit. C'est l'écrit qui opère, « oblitère, secoue engourdit, mortifère, pétrifie, dénude, réduit », bat les corps [...] (Ross, 2004 : 177).

Que l'écrit façonne le corps chez Beckett est irréfutable et reste valide pour la majorité de textes scéniques puisque les didascalies, ainsi que la cadence et le sens des propos du texte, sont des outils nécessaires pour la représentation du corps sur scène.

En revanche, en ce qui concerne les textes narratifs et notamment ceux qui ont été cités plus haut, ils sont plutôt « façonnés » par le corps ainsi que par l'environnement dans lequel il se trouve piégé. C'est en disant l'épuisement du corps que l'écriture subit le phénomène et les effets de son épuisement. On peut le lire à travers ce mouvement circulaire dans lequel le corps entraîne l'écriture. On le lit aussi dans cette peur de s'arrêter de dire qui traduit la peur de s'arrêter de marcher, mais aussi dans ce « style » que Beckett adopte : l'apathie et la froideur pour réduire l'écriture à son rôle d'informer, pour épuiser et enfin pour donner et se donner à voir l'image du corps concentrationnaire. Car, c'est ce corps qui s'épuise. Écrire l'épuisement répond au besoin d'écrire, ne serait-ce que partiellement, ce corps concentrationnaire, invisible, disparu. Écrire dans l'épuisement est rendre visible aussi l'épuisement de ce corps.

L'épuisement est chez Beckett un des éléments qu'on observe inscrit dans un processus d'écriture du corps concentrationnaire qui n'est certes pas directement thématiqué, mais dont le texte porte malgré lui les traces. L'épuisement auquel finalement succombent chez Beckett et le corps et l'écrit, comme dans l'univers des camps concentrationnaires,

finit par les transformer en le dégradant définitivement. Ainsi, après l'exténuation épuisement des possibles, on constate la défiguration du corps. Dans la seconde partie, je vais donc examiner de quelle manière, à l'instar du corps concentrationnaire, le corps se défigure ou est défiguré chez Beckett. J'observerai par quels moyens enfin l'univers beckettien met en scène cette défiguration tout en la laissant contaminer encore la forme même de son écriture

DEUXIÈME PARTIE : DÉFIGURATION

On remarque une logique cruelle dans l'ordre de l'enchaînement des phénomènes destructeurs qui se jouent sur le corps concentrationnaire. Ce corps, comme on l'a déjà souligné, est le résultat d'un processus de fabrication, d'une production organisée et calculée jusque dans les moindres détails. On l'observe s'épuiser sans aboutir, déterminé à suivre aveuglément des trajets le menant inmanquablement aux fours crématoires. Déterminé à suivre pour survivre mais dépouillé déjà de tout espoir, le détenu traîne son corps jusqu'aux limites du possible, excède son potentiel, quitte à tourner mécaniquement en rond dans ces dispositifs vidés de vie et vidés de sens. Tenter d'épuiser les possibles est le seul moyen de rester debout en tournant en rond dans un dispositif de mise à mort.

La destruction dans les camps commence justement par l'agencement et l'organisation stricte de l'espace concentrationnaire clos qui favorise un certain type de mouvement, et notamment celui d'épuisement. Ce corps qui marche, même si c'est pour répondre aux commandes, résiste à sa manière, dans la mesure du possible, ne serait-ce qu'instinctivement, aveuglément, inutilement, là où l'épuisement épuise définitivement le potentiel du corps, où au lieu de marcher de façon automatique et interminable, on le voit se figer ou tomber ankylosé et exténué par la douleur. On peut lire aussi sur ce corps la destruction qui s'empare de son visage, parfois progressivement et en général dans la violence de l'immédiat. Il s'agit donc de la défiguration du corps qui, comme on le verra aussi plus loin, à l'instar de la fragmentation, est irréversible.

La mise en scène comme la mise en texte du corps défiguré qu'on observe chez Beckett est en partie le reflet de la défiguration qui se joue sur le corps concentrationnaire.

Les détenus beckettien comme ceux des camps sont parfaitement réduits à leurs corps d'épuisés, à leur corps en détresse.

Déshumanisé déjà de son vivant : recensé, classé, déporté, numéroté, exploité, épuisé et abîmé, le corps concentrationnaire sera tout autant encore exploitable mort, comme il l'a été de son vivant. En effet, les cheveux coupés des femmes servent à rembourrer les vestes d'hiver pour les soldats allemands, la graisse humaine se transforme en savon et la peau en parchemin (Resnais : 2003).

Or, l'exploiter d'une manière ou d'une autre ne signifie pas le rendre utile. Cette exploitation que prévoit l'industrie nazie qui est, certes, une chosification et donc une désacralisation totale du corps humain s'inscrit, je le rappelle, dans le projet d'extermination dont la torture est une méthode particulièrement privilégiée.

Le corps défiguré dont je veux parler dans ce chapitre est avant tout un corps qui se décompose dans la souffrance physique. Mutilé, il est déformé par le mal. C'est un corps qui fait mal, un corps enfin qui cède à l'épuisement et devient, conformément aux pervers désirs du bourreau, une sorte de masse qui peut être facilement réduite au néant. De cette manière, on constate que le corps concentrationnaire se défigure tout d'abord dans la souffrance de son infirmité croissante. Il ne cesse plus de succomber à la violence d'avoir mal, cette force qui s'abat sur lui et le malmène sans relâche ainsi qu'à la violence que lui inflige directement l'autre en s'acharnant à le défigurer et à le faire expier au lieu de le laisser mourir d'épuisement.

La défiguration du corps est surtout causée par les interminables tortures qui, autant dans les camps concentrationnaires que chez Beckett, relèvent de l'action perverse, de la cruauté exercée quotidiennement au point de devenir banale, tortures qui reposent justement sur ce principe de banalisation de la violence et du mal en général⁴⁸. Et cette cruauté-là est encore commune à l'univers concentrationnaire et à celui de Beckett en ce qu'elle est mise en scène comme une banalité justement. Face à ces deux univers, on semble être pris au piège de cette banalité sur laquelle repose la cruauté du bourreau nazi, ce qui permet principalement l'exécution des millions d'innocents devant la perplexité,

⁴⁸ Sur la question de la banalité du mal, je me réfère à l'analyse du cas de Eichmann dans *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* de Hanna Arendt (2015).

l'indifférence ou encore l'ignorance du monde entier⁴⁹, le phénomène qu'on évoque si souvent dès la découverte « officielle⁵⁰ » des camps au moment de la libération. De même, en tant que spectateur ou lecteur de Beckett, on découvre que non seulement quelque chose empêche de s'identifier à ces vieillards isolés, ces infirmes et ces solitaires mélancoliques et blessés qui peuplent son univers, mais qu'il est également difficile et même impossible de compatir avec eux. On observe le mal comme une chose banale. Ainsi les dialogues de Hamm et de Clov dans *Fin de partie* sont remplis à la fois d'humour et de cruauté :

Hamm. – Je t'ai trop fait souffrir. (*Un temps.*) N'est-ce pas?

Clov. – Ce n'est pas ça.

Hamm (*outré*). – Je ne t'ai pas trop fait souffrir?

Clov. – Si.

Hamm (*soulagé*). – Ah! Quand même! (*Un temps. Froidement.*) Pardon. (*Un temps. Plus fort.*) J'ai dit, Pardon (Beckett, 1957 : 21).

Ce sarcasme qui au lieu de faire rire inquiète est aussi chez Beckett à l'origine de la cruauté qui nous distancie premièrement des personnages. Ainsi, il est difficile d'omettre la question si intéressante qu'est celle du rire chez Beckett. Il faut préciser ici que ce rire spécifique et « sans joie », quand il est cruel, devient souvent l'un des outils de cette aussi cruelle banalisation du mal omniprésent dans son univers. C'est un phénomène qu'on voit disparaître progressivement de son œuvre et que Beckett va cesser d'explorer finalement. Son écriture deviendra incontestablement de plus en plus grave. Toutefois, on note dans une partie de son œuvre aussi bien narrative que scénique, jusqu'à *Oh les beaux jours* (1975), la présence de ce rire amer ou cruel. Dans *Watt* (1968), il est question de rire quoiqu'on en puisse distinguer trois types déjà : « l'amer, le jaune et le sans joie » (Grossman, 1998 : 48). « C'est dire que rire et gaîté ne sont pas chez Beckett nécessairement liés, le rire sans joie renvoyant ainsi à un rire "qui rit [...] de ce qui est

⁴⁹ Jan Karski en mission clandestine pour le gouvernement polonais en exil, après avoir pénétré dans le Ghetto de Varsovie, rédige un rapport où il nomme clairement la situation des Juifs. Il fait part de l'extermination des Juifs par les Nazis. Ce rapport est reçu à Londres en 1942 avec beaucoup de scepticisme. Par conséquent, il n'a pas eu d'impact majeur sur les autorités ou sur l'opinion publique.

⁵⁰ Je mets « officielle » entre guillemets, car la surprise totale et l'indignation des premiers soldats ou civils qui pénètrent dans les camps témoignent de l'ignorance de la population alors que selon de nombreux témoignages (dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann à titre d'exemple), la fonction et le fonctionnement des camps sont connus bien avant la libération des ceux-ci. On sait que ces camps ne sont pas des prisons, mais des lieux de mise à mort.

malheureux"» (Grossman, 1998 : 49), ce qui nous ramène nécessairement à la réplique de la vieille Nell dans *Fin de partie*, si représentative de l'humour beckettien justement : « Rien n'est plus drôle que le malheur » (Beckett, 1957 : 33). En 1961, Beckett « note, dans *Comment c'est* : "détérioration du sens de l'humour" » (Grossman, 1998 : 104).

C'est en effet à partir de *Comment c'est*, texte charnière à bien des égards, que le rire grinçant de Beckett s'éteint progressivement, cédant peu à peu la place à un sentiment de mort devenu omniprésent. Non que la mort, de *Malone meurt* à *L'Innommable* ou *Fin de partie*, n'ait été jusque-là présente, mais elle était alors paradoxalement tonique et drôle. La mélancolie qui affleurerait parfois dans tel passage poétique des romans, s'effaçait derrière la cruauté de la décomposition boueuse ou le rire désacralisant. L'écriture évolue vers une esthétisation de la mort [...] (Grossman, 1998 : 104).

Cet humour justement qui au lieu d'être drôle et joyeux provoque un rire vide, mécanique, est chez Beckett aussi à l'origine de cette cruauté qui désacralise et qui banalise le mal. C'est pour cette raison aussi qu'on peut parler du vide affectif qui creuse de plus en plus l'univers de Beckett.

Évelyne Grossman voit, dans le théâtre de Beckett, les personnages complètement vidés d'affect. Ils se font mal mutuellement, dit-elle, sans jamais véritablement ressentir de la douleur. J'ajouterai que cette souffrance est plutôt refoulée. On la constate, certes, mais sans pouvoir l'évaluer.

La violence est banalisée par l'auteur des pièces de théâtre. Il en est de même dans ses récits en prose, dans *Le dépeupleur* notamment, ou encore dans *Comment c'est*, textes qu'on analysera en détail quant à la question même du « faire mal ». La souffrance devient aussi banale au point qu'on s'y habitue et qu'on l'accepte telle une évidence. On l'observe dans une indifférence qui finit absurdement par aller de soi. Par conséquent, le spectateur ou le lecteur en plus de s'épuiser devient presque complice de ce « faire mal » qui se joue devant lui et auquel il assiste finalement non sans éprouver une certaine fascination ou même un certain plaisir.

Aussi bien chez Beckett que dans les camps concentrationnaires, on remarque une distinction nette entre le dominant et le dominé, entre le bourreau et la victime. La manière dont le bourreau exerce son pouvoir, la violence enfin et la perversité de la satisfaction

qu'il éprouve en infligeant les tortures semble aussi banale ou quasi « naturelle » chez les nazis ou les kapos⁵¹ dans le système concentrationnaire décrit par les rescapés que chez un certain type de personnage qu'on retrouve principalement sur la scène beckettienne.

Aussi bien avoir que faire mal s'inscrit justement dans une banalité du quotidien beckettien allant jusqu'à l'ennui extrême, et notamment celle qu'on retrouve dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande* mais aussi dans *Malone meurt* et *Le dépeupleur* au même titre que dans celle du fonctionnement quotidien du camp concentrationnaire. Elle est liée sans doute à l'enfermement, et donc forcément à une répétitivité des mouvements et des gestes, comme à l'attente. Elle est aussi à l'origine des comportements cruels puisque sous de constantes menaces « chacun est à chacun un ennemi ou un rival » (Levi, 1987 : 31). En tant que lecteur ou spectateur de Beckett, on ne peut qu'éprouver à la fois une stupéfaction et une gêne au moment où on réalise qu'il s'agit d'une mise en scène de la souffrance sauf que, encore comme pris au piège de l'ennui, de ce vide émotionnel et parfois du rire, mais de ce rire désincarné et d'une certaine façon blanc, on ne peut pas mesurer dans l'immédiat le réel degré de cette cruauté. En effet, elle est si banalisée qu'elle finit aussi par nous être étrangement familière.

La cruauté aussi devient donc triviale, « naturellement » acceptable ou absurdement drôle : Pozzo, le personnage d'*En attendant Godot*, commande à Lucky de danser, et celui-ci, nommé sarcastiquement « heureux » compagnon, attaché à une corde, rabaissé et soumis, obéit aux ordres tel un animal de cirque dressé à accomplir des gestes insensés et ridicules⁵² :

Pozzo. – Danse, pouacre! *Lucky dépose valise et panier, avance vers la rampe, se tourne vers Pozzo. Estragon se lève pour mieux voir. Lucky danse. Il s'arrête.* Estragon. – C'est tout? Pozzo. – Encore! *Lucky répète les mêmes mouvements, s'arrête.* [...] Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, la branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait. Maintenant il ne fait plus que ça. (Beckett, 1952 : 55-56).

⁵¹ Les kapos sont les détenus, le plus souvent les criminels condamnés pour meurtres atroces et pour leur férocité, désignés et responsabilisés par les S.S. afin de surveiller les autres détenus et ainsi de maintenir l'ordre en exerçant la terreur avec, souvent, beaucoup de satisfaction.

⁵² On peut penser ici à *Un éternel Treblinka* et à la cruauté envers les animaux dont il y est question. La cruauté qui ne peut que présager celle vis-à-vis les humains.

On donne des ordres insensés non seulement pour soumettre l'autre, mais aussi pour le ridiculiser. Le ridiculiser est une manière enfin de le dominer. Ainsi, on ordonne de faire des exercices physiques aux détenus dans de nombreux camps pour banaliser et ridiculiser leurs conditions comme si s'exténuer par le travail ne suffisait pas. On aurait pu citer de nombreux exemples comme le rasage public de barbe et des peyottes des religieux, l'exhibition des corps nus. À Auschwitz, l'orchestre composé d'éminents et parfois même de célèbres musiciens prisonniers joue du Wagner sur la place d'appel pour satisfaire les goûts du S.S., alors que le reste des détenus se rend au travail mortellement épuisant au rythme même de cette musique. Le principe de cette cruauté-là est simplement de faire comme si de rien n'était, pour déshumaniser et donc pour banaliser les victimes, pour enfin banaliser le mal.

Avec une incrédulité et presque une fascination stupéfiante, Hannah Arendt constate en la personne d'Adolf Eichmann une personnalité tout à fait banale. Après la diabolisation du bourreau par l'opinion publique de l'Après-guerre, l'ancienne étudiante de Heidegger qui assiste à son procès fait dissiper cette aura du Nazi perfidement féroce en le montrant comme un officier vulgairement banal dans sa peu complexe logique du fonctionnaire S.S. et dans son exercice aveugle à la fois d'obéissance militaire et de pouvoir décisionnel des déportations vers les camps de mise à mort. Même si le mal exercé est préparé, calculé jusqu'au moindre détail, complexe à tous les niveaux, la personnalité du bourreau n'a rien de complexe. Il n'est qu'un vulgaire et simple exécuteur. C'est cette banalisation vulgaire du mal qui est à l'origine de la cruauté sadique, qui la rend tout simplement possible dans les camps nazis et qui est à l'origine aussi de cette même cruauté dans l'univers de Beckett. Il ne s'agit pas de dire qu'il est question du même mal, mais qu'on retrouve l'image similaire de sa banalisation, ce qui se reflète notamment dans le caractère des relations qu'entretiennent les personnages. Il s'agit en occurrence des couples fondés sur ce rapport de soumission et de dominance notamment.

Ainsi, quand on parle de la défiguration du corps par la torture, il faut souligner ce rapport du bourreau et de la victime qu'on retrouve aussi bien dans le système concentrationnaire que chez Beckett. On peut observer à la fois l'« avoir mal » qui défigure et évoquer la banalisation de ce mal, la manière spécifique enfin dans l'univers

concentrationnaire de menacer, d'infliger la souffrance physique à l'autre, de le défigurer. Beckett nous laisse entrevoir à travers une partie de son écriture les images de cet univers.

Enfin, le corps défiguré est un corps monstrueux. Quand on évoque la défiguration aussi bien que la monstruosité, on songe au visage défait et méconnaissable dans sa laideur, mais elle peut contaminer tout le corps. Il s'agit donc d'une défiguration et d'une déformation qui transforment le corps, le mutilent et changent son image en le détruisant. Ainsi, dans les descriptions des survivants des camps comme chez Beckett, on voit défiler toute une panoplie de corps en souffrance : les vieillards, les handicapés, les mutilés et les amaigris, ceux à qui la défiguration s'attaque par l'épuisement, la torture et la douleur.

Je privilégie ici le terme de la défiguration, car comme élément de destruction, elle traduit pertinemment le phénomène spécifique qui est celui de la mise à mort méthodiquement progressive propre au contexte des camps de concentration. C'est la défiguration qui se joue sur le corps, qui s'abat sur lui, étant un résultat immédiat de l'épuisement, de la douleur et de la torture sadique qu'on retrouve décrits à la fois par les anciens déportés et dont les échos se retrouvent chez Beckett.

En ce qui concerne l'écriture, Évelyne Grossman aborde aussi la question de la défiguration en proposant de la définir en tant que phénomène artistique, créatif. Les œuvres d'Artaud, de Michaux comme celles de Beckett se prêtent selon elle à cette lecture de la défiguration :

Et pas plus que la Cruauté n'est un banal déchirement sanglant, la défiguration n'est pur et simple anéantissement de la figure. Elle s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspense, l'anime... en un mot, la fait vivre (Grossman, 2004 : 18).

La défiguration correspondrait aussi à cette « force de déstabilisation qui affecte la figure » (Grossman, 2004 : 19). Elle « bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu'Artaud aurait pu nommer avec Edgar Poe la *mort vivante* – la vie, dans le renversement logique qu'opère Artaud, n'étant qu'une stase de la mort infinie, cette inépuisable énergie. » (Grossman, 2004 : 19).

Les propos de Grossman sont proches ici de ceux de Deleuze au sujet de l'œuvre de Bacon ou encore du « corps sans organes » (Deleuze et Guattari, 1980) quand elle avance que la forme ne peut être qu'« ouverte aux forces qui la traversent, aux mouvements contradictoires qui la déforment : grouillement, bouillonnement, anarchie » (Grossman, 2004 : 19). La défiguration est selon Grossman « ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l'agite d'une "innombrable immobilité". » (Grossman, 2004 : 19-20). Elle affecte les écritures modernes, elle est une « force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime » (Grossman, 2004 : 7).

Chez Beckett, immédiatement dans l'après-Auschwitz et aussi bien plus tard, le phénomène de la défiguration, malgré qu'elle ait incontestablement un potentiel créateur artaudien en ce qu'elle s'imprime sur la forme du texte, traduit, je pense, « nécessairement » et principalement la violence faite au corps, cette violence sans précédent, industrielle, acharnée propre aux camps concentrationnaires. Dans l'univers de Beckett, l'homme est totalement soumis à son corps parce qu'il y est aussi complètement réduit. C'est un corps qui est déjà épuisé, qui n'en peut plus de sa propre vie. Aussi bien en mouvement qu'au repos, souffrant et asservi par la torture, il est défiguré par les forces qui lui font mal. Quand la défiguration s'empare de lui, elle est donc destructrice. On le relève justement à travers ce constant exercice auquel s'adonnent les personnages : d'avoir mal et de faire mal. Elle contamine aussi l'écriture, en décoagulant les formes, certes, en les ouvrant aussi (Grossman, 2004 : 7). En ce qu'elle défait les formes, en ce qu'elle devient une force qui s'acharne cruellement aussi bien sur le texte pour le décrire en quelque sorte, à l'instar de la défiguration du corps, celle de l'écriture tantôt suppliciée, tantôt sadique, elle combine les ratages et ainsi donne à voir et à lire une souffrance violente, parfois insoutenable, une destruction progressive de sa propre forme.

DÉFIGURATION DU CORPS

On peut observer que c'est la sensation de la douleur dans laquelle le corps se décompose aussi et se défigure qui lui permet paradoxalement de se perpétuer encore dans la vie tout en lui infligeant une mort lente. Au sein de la bureaucratie nazie où « d'immenses espaces de lois et de bureaux, de couloirs sans suite, d'amoncellements de rapports, où tout un monde de fonctionnaires pâles et affairés vit et meurt, machines à écrire humaines [...] » (Rousset, 2011 : 104), les bourreaux nazis cherchent à ce que le corps devienne une totalité souffrante, à ce qu'il devienne total à travers même la douleur. C'est d'autant plus réalisable que dans le camp de concentration, il est quasi impossible de survivre comme il est aussi impossible d'abandonner son corps, d'échapper à la douleur. Dans l'« avoir mal » qui le détruit, il ne fait que devenir corps finalement. Le *génie* nazi sans précédent a été peut-être d'avoir pu expérimenter cela même⁵³. Le système concentrationnaire repose sur la fabrication d'un *corps loque* parfaitement déshumanisé, totalement désacralisé et donc exterminable à partir du corps humain en le limitant à ce dispositif uniquement. C'est là même la plus grande *réussite*, le résultat des expériences médicales, de la passion sadique, l'aboutissement des convictions idéologiques et politiques : pousser le corps à se tordre pour chaque souffle, l'intensifier dans sa présence pour enfin lui retirer le dernier signe de vie humaine, le laisser se transformer « naturellement » ou plutôt « automatiquement » en un *corps total* pour mieux le faire totalement disparaître. Enfin, l'entreprise nazie est de réussir à exposer ce corps, à observer ce processus de destruction où il devient défiguré et monstrueux puisque sans visage et à saisir aussi l'instant de sa transformation autant perversement lente que sadiquement acharnée du vivant en mort où le corps s'intensifie dans les interminables derniers instants de lutte, et qui, à ce moment même, est plus ressenti comme corps. Mais il s'agit d'une lutte pour quoi? Pour rester en vie, pour garder ce corps interminablement mourant?

⁵³ En effet, à partir d'une « donnée » raciale, les nazis réussissent à faire exister intensément le corps – le faire devenir à travers le hurlement, la peine, la honte, le faire devenir enfin défiguré, au crâne rasé, les dents arrachées, lui supprimer son visage et la faculté de penser dans d'autres catégories que celles de la survie, en insistant uniquement sur la conscience de cette présence physique à travers le mal même pour le faire exister comme sur une plaque tournante d'un dispositif quasi vidé et purement théâtral – visible et accessible de toute part, tel un pantin animé mais sans vie véritable.

Le pain, la soupe – c'était toute ma vie – écrit Élie Wiesel dans *La Nuit* en observant la réduction de son corps, son devenir organe. – J'étais un corps. Peut-être moins encore : un estomac affamé. L'estomac, seul, sentait le temps passer (Wiesel, 2007 : 106).

On le voit à travers les récits des rescapés : paradoxalement, le corps devient en quelque sorte *parfaitement total*, à tel point l'homme, de moins en moins humain, est réduit à son corps, présent et conscient de son poids, à la fois de chacun de ses organes et de tout un organisme, de son regard, de son ouïe, du sang qui le brûle, des excréments et des « plaies infectieuses qui ne guériront pas » (Levi, 1987 : 27). L'épuisement par le travail et le manque de sommeil auxquels s'ajoutent l'insalubrité, le froid et la famine ainsi que leurs conséquences sur la dégradation du corps sont décrits en détail par les survivants. Ces tableaux laissent voir les corps complètement méconnaissables, défigurés par cet acharnement physique qui les réduit sans retour à la fonctionnalité de machine et aux allures de mannequin.

Ainsi, le personnage beckettien, avant de devenir figure plutôt inidentifiable, est déjà réduit à la fonctionnalité de son corps. Il ne s'intéresse qu'à lui, obsédé par son avilissement progressif. Autant l'aveugle Hamm dans *Fin de partie*, recouvert « d'un vieux draps, assis dans un fauteuil à roulettes » (Beckett, 1957 : 13), ne parle qu'avec dégoût et ennui de l'état de son corps impotent, autant Molloy, au bout de ses forces, constate la défiguration de son corps comme résultat immédiat de son long et éprouvant voyage à pied :

Maintenant côté corps je devenais il me semblait rapidement méconnaissable. Et quand je me passais les mains sur le visage, dans un geste familier et maintenant plus que jamais excusable, ce n'était plus le même visage que sentaient mes mains et ce n'était plus les mêmes mains que sentait mon visage (Beckett, 1951 : 232-233).

De la même manière les détenus se voient à tel point éprouvés, réduits à leurs corps et à leur fonctionnalité, à tel point aussi défigurés par ce mal qu'ils se donnent pour essayer de survivre, qu'ils cessent progressivement de pouvoir s'identifier à lui.

Je pousse des wagons, je manie la pelle, je fonds sous la pluie et je tremble dans le vent. Déjà mon corps n'est plus mon corps. J'ai le ventre enflé, les membres desséchés, le visage bouffi le matin et creusé le soir; chez certains la peau est devenue jaune, chez d'autres, grise; quand nous restons trois ou quatre jours sans nous voir, nous avons du mal à nous reconnaître (Levi, 1987 : 51).

C'est ainsi que « les S.S., sacrificateurs furieux voués à un Moloch aux appétits industriels, à la justice bouffonne et sinistre : Ubu-Dieu » (Rousset, 2011 : 113) fabriquent les corps concentrationnaires qui ne sont pas condamnés à mort mais à plusieurs morts, autrement, à expier avant d'être anéantis.

Dans *L'univers concentrationnaire*, David Rousset explique en détail aussi ce principe de l'expiation justement spécifique comme une règle propre aux camps nazis :

Les camps de concentration sont l'étonnante et complexe machine de l'expiation. Ceux qui doivent mourir vont à la mort avec une lenteur calculée pour que leur déchéance physique et morale, réalisée par degrés, les rende enfin conscients qu'ils sont des maudits, des expressions du Mal et non des hommes. Et le prêtre justicier éprouve une sorte de plaisir secret, de volupté intime, à ruiner les corps. Cette philosophie seule explique le génial agencement des tortures, leur raffinement complexe les prolongeant dans la durée, leur industrialisation, et toutes les composantes des camps. La présence des criminels, la mise en commun brutale des nationalités en brisant toutes les compréhensions possibles, le mélange calculé des couches sociales et des générations, la faim, la crainte permanente enfoncées dans les cerveaux, les coups – autant de facteurs dont le seul développement objectif, sans autres interventions, conduit à cette désagrégation totale de l'individu qui est l'expression la plus totale de l'expiation. [...] Les camps, par leur existence, installent dans la société un cauchemar destructeur, éternellement présent, à portée de la main. La mort s'efface. La torture triomphe, toujours vivante et active, déployée comme une arche sur un monde atterré des hommes (Rousset, 2011 : 114-116).

La torture reste l'outil principal de cette expiation qu'on inflige au corps. Elle fait partie intégrante de la terreur de cet univers de mises à mort(s) massives. Elle est programmée afin de détruire de manière progressive, industrialisée, au point qu'elle « efface même la mort » puisque la mort semble être réservée aux humains. Les corps concentrationnaires ne sont plus ni tout à fait vivants, ni humains. On verra à travers l'œuvre de Beckett ce même type d'expiation progressive qui ne finit jamais. Elle correspond à cette mort qui progresse et se prolonge, attendue avec impatience à cause

d'insupportables tortures. C'est une expiation enfin qui défigure et réduit le corps à une masse souffrante, à une « essence biologique » (Bensoussan, 2006 : 62) et davantage « a-humaine » (Bensoussan, 2006 : 63).

Avoir mal

Je vois une analogie flagrante entre cette expiation interminable qui s'exécute par la réduction du corps à la souffrance physique à laquelle sont condamnés les détenus des camps concentrationnaires et les séries d'« avoir mal » et de « faire mal » que subissent les figures beckettiennes.

Tout d'abord, on observe chez Beckett à la fois cette déshumanisation du corps, et la diminution aussi considérable ou la disparition même des sentiments, l'effacement efficace des émotions qui se réalise dans l'expiation, dans l'« avoir mal » justement qui est, certes, souffrance, mais une souffrance réprimée, retenue.

En effet, on a déjà relevé qu'à partir des années 50, « une émotion en sourdine » (Engelberts, Houppermans, 2000 : 97) traverse l'œuvre de Beckett. En réalité, on pourrait avancer qu'elle défie aussi et en même temps commence à « réprimer » toute marque affective pourtant « irrépressible » puisqu'on continue à voir chez Beckett, et même, de plus en plus, les figures blessées, défigurées et comme défaites de (dans) leur corps.

Dans l'univers beckettien, cette souffrance physique semble être une constante. Autant les personnages de ses récits que de ses pièces de théâtre et de télévision sont constamment tenaillés par la faim, l'enfermement, l'épuisement, la lumière, le passé, tantôt aussi par les menaces et les coups qu'inflige l'autre. Cependant, la question même de la souffrance demeure problématique justement, car l'univers beckettien se vide progressivement d'affect. On en entend parler, on la voit mais proportionnellement faible, dénaturée. En témoigne notamment le manque de spontanéité et d'expressivité qui met en avant encore cet aspect purement biologique ou physique du corps perçu comme un mécanisme tel qu'il se présente dans *Le dépeupleur* ou dans *Quad*, par exemple, où la souffrance semble étouffée dans l'hostilité du dispositif. Il est de plus en plus question chez Beckett de survie qui se fait nécessairement, comme dans les conditions extrêmes telles que celles des camps concentrationnaires, au détriment de l'humanité. Beckett met une

sourdine sur tout sentiment ou affect. Ainsi, depuis le cylindre du *Dépeupleur* où pour survivre, « le petit peuple » fonctionne bien selon la devise de « chacun pour soi », on n'entend aucune plainte. Il en est de même pour toutes les figures opprimées et menacées de toute part qui peuplent l'univers beckettien. La question est alors de savoir que veut dire dans ce cas-là exactement « avoir mal » chez Beckett et de quelle manière ce « avoir mal » vidé d'émotions défigure-t-il le corps? Le fait-il mourir?

« Le personnage beckettien, par postulat, n'a jamais mal » (Grossman, 2004 : 52), souligne Grossman. « Il pleure, parfois; cela ne signifie pas qu'il souffre » comme « il rit, souvent; cela ne prouve nullement qu'il soit gai » (Grossman, 2004 : 52). On peut en effet constater que chez Beckett ce phénomène de « faire mal » que relève l'auteur de l'essai sur la défiguration « est la tentative sans cesse avortée de relier un acte à un affect » (Grossman, 2004 : 52). En cela, cette tentative de « faire mal » échouerait puisque justement, faute d'affect, on ne peut détecter que cette souffrance en sourdine, dissimulée, et surtout banalisée. Que penser alors dans ce cas-là de cette « cohorte des crevés beckettiens » (Grossman, 2004 : 52), qui, à l'instar des détenus des camps, vidés de tout affect, certes, ne souffriraient visiblement pas? Dans ce long processus de mise à mort, ils sont pourtant physiquement exténués, atteints par la défiguration : on les voit bien qu'ils crèvent lentement, qu'ils tombent, ne pouvant plus se relever, « écorchés » et « aveuglés », « vaincus⁵⁴ », blessés par la torture infligée par un toujours malveillant compagnon ou bien qu'ils s'infligent eux-mêmes en voulant obstinément continuer, s'acharner sur leur propre corps. On les voit donc mutilés et malmenés plutôt qu'exprimant des souffrances. La réflexion que fait Primo Levi dans *Si c'était un homme* correspond à cet univers sans affect qu'on retrouve aussi chez Beckett : « la peur gouverne les uns, la haine les autres; tout autre sentiment a disparu. » (Levi, 1987 : 31). Il s'agit de la peur souvent de ce qui arrive à leur corps qu'on retrouve déjà dans *L'Innommable* et dans *Malone meurt*, de la peur qui met en marche les uns comme dans *l'Acte sans parole* ou dans *Quad* et qui, au contraire, paralyse les autres comme dans *En attendant Godot* et supprime efficacement les autres sentiments chez les détenus.

⁵⁴ La catégorie des « vaincus » dont il est question dans *Le dépeupleur*. Les « vaincus » ont cessé de circuler à l'intérieur du cylindre.

Au sujet de la défiguration de l'humain, on peut lire aussi qu'elle « est bien la perte du repère rassurant et fixe de la notion d'humanité » (Vaydat, 2002 : 276), ce qui nous permet de justifier la banalisation du mal qu'on inflige à ce corps de moins en moins humain que j'ai évoquée plus haut. À cause de ce vide affectif qui se creuse et qu'on note aussi bien chez les figures beckettiennes que chez les détenus des camps, on ne peut que constater « la fin de la certitude d'appartenir à tel ou tel règne, à telle ou telle catégorie » (Vaydat, 2002 : 276).

C'est en ce sens qu'on voit Hamm, le personnage de *Fin de partie*, avec une lueur de vain espoir tenter de trouver la raison de son être. Il finit rapidement par constater, au contraire, non seulement ce vide affectif mais aussi le non-sens de son existence en ridiculisant la question de l'humain et de l'humanité qui ne sont censés plus rien signifier.

Hamm. – On n'est pas en train de... de...signifier quelque chose?

Clov. – Signifier? Nous, signifier! Ah elle est bonne!

Hamm. – Je me demande. Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer? Ah, bon, je vois ce que c'est, oui, je vois ce qu'ils font! [...] Et même sans aller jusque-là, nous-mêmes... nous-même... par moments. Dire que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien!

Clov. – J'ai une puce!

Hamm. – Une puce! Il y a encore des puces?

Clov. – À moindre que ce soit un morpion.

Hamm. – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer! (Beckett, 1957 : 49-50)

Le corps concentrationnaire qu'on retrouve chez Beckett est autant un corps anonyme que solitaire qui, encore vivant, n'est bon qu'à mourir. L'insignifiant Molloy, interrogé par le commissaire, ne possède pas de papiers d'identité (Beckett, 1951 : 28). Sans occupation, sans domicile et sans nom (Beckett, 1951 : 29), il se rend chez sa mère « aux crochets de qui [il] agonisait » (Beckett, 1951 : 29) dont aussi le nom et l'adresse lui échappent. Par ailleurs, cette « vieille femme sourde, aveugle, impotente et folle » (Beckett, 1951 : 23) confond elle-même Molloy avec le père de Molloy.

Sur la scène d'*En attendant Godot*, on voit les clochards, les sans-papiers et sur la scène de *Fin de partie* ou de *La dernière bande*, les hommes qui survivent à l'instar des rats souterrains. Mis dans un dispositif qui favorise leur insignifiance, ils ne peuvent être

que passifs et leur condition à la fois sans espoir et banale. C'est pourquoi aussi on peut parler chez Beckett à la fois d'un anti-théâtre où toute action est impossible et d'antihéros – figures déshumanisées, effacées à tel point qu'elles sont incapables de poser des actions, d'être à l'origine des changements. Leur corps cesse progressivement de suivre les commandes, il se fatigue. En même temps, dépouillé de son nom et de ses fonctions, il perd son identité. Il peut se déplacer et continuer à effectuer les gestes mais sans but apparent. Dans la *trilogie* ou dans les pièces de théâtre telles que *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande* et *Oh les beaux jours!*, il est au moins encore question de l'insensée existence. En revanche, dans *Le dépeupleur*, dans les textes-foirades de *Pour finir encore* ou des pièces pour la télévision telles que *Quad* ou *Trio du fantôme*, il s'agit déjà seulement des scènes d'exposition où on ne voit que des figures, des silhouettes toujours de moins en moins signifiantes, de moins en moins identifiables, ce à quoi s'ajoute leur mutisme abasourdissant.

Dans ce même enchaînement d'idées, on note que les rares noms des personnages, ou plutôt des figures, Molloy, Malone, Pim, Hamm, à titre d'exemple, qui peuplent l'univers beckettien, ne signifient rien la plupart de temps. On leur cherche en vain une généalogie, une quelconque origine. Dans la majeure partie de textes à compter de *Comment c'est* (1961) jusqu'à *Soubresauts* (1989), il s'agit bien de voir comme sur des scènes d'exposition des figures sans nom, des silhouettes dont la présence même devient douteuse. Il est de plus en plus impossible de les reconnaître. Elles restent anonymes. Ainsi, dans cet univers parfois sans le moindre repère, on se retrouve face à d'« hallucinants cortèges » (Delbo, 2013, vol. 1 : 106), cette cohorte d'inconnus beckettien insignifiants et innommables.

Ils sont soumis, dépourvus de dignité humaine et vidés de plus en plus d'émotions, tels les détenus des camps concentrationnaires. Ils constatent la perte des repères et contemplent passivement la dégradation de leurs corps défigurés par l'usure, la vieillesse, la claustration. Ainsi, défigurés, déshumanisés, ils deviennent à la fois complètement réduits à leurs corps, et celui-ci leur devient étranger.

L'univers beckettien est majoritairement peuplé par ces figures qui traînent leur corps défaits et qui succombent dans leur infirmité croissante, ce qui nous renvoie immanquablement à ces cortèges de corps squelettiques, cadavériques et infects des camps

concentrationnaires et qui, à la différence des détenus de prison, ont des allures de cadavres ambulants, des « néomorts » (Houston Jones, 2006).

Il est impossible de trouver un récit de survivant qui n'aurait pas tenté de laisser voir l'image quasi apocalyptique des corps concentrationnaires. La plupart de textes témoignent de leur épuisement et donnent à voir les figures déformées par la douleur qui peinent à avancer. Les détenus ressemblent aux « cadavres, depuis longtemps desséchés » (Rousset, 1974 : 280), aux « squelettes incertains entre la vie et la mort » (Rousset, 1974 : 354) :

Des couvertures sales qu'ils tenaient serrées sur la poitrine leur recouvraient la tête et les épaules et retombaient en franges déchiquetées dans leur dos. Elles rendaient plus saisissante encore leur maigreur. Les épaules coupées en arête vive se voûtaient. De ceux qui marchaient, deux ou trois cents moribonds se détachèrent. Ils allaient lentement, en trébuchant comme des aveugles, et leurs bouches saignantes, agrandies dans la face décharnées, laissaient échapper sans cesse une plainte sénile. Plusieurs se traînaient sur les genoux, les os des bras tendus en avant dans un geste de supplication animale. D'autres tombaient et restaient sur la route, le regard éteint, les pommettes et les mâchoires saillantes (Rousset, 1974 : 281).

David Rousset insiste dans son récit *Les jours de notre mort* sur la défiguration qui saisit les corps concentrationnaires. Il décrit leur tête « avec une raideur mécanique, obsédante », le crâne « oblong », les mâchoires « proéminentes et voraces » et enfin, « ils avançaient, dit-il, comme des automates hantés, puis, brusquement, s'écroulaient sans qu'un geste ait pu le prédire » (Rousset, 1974 : 355), « ils tombaient sans un mouvement de genoux, presque sans gémir, par grappes. Bientôt, il n'y eut plus qu'un amas confus de gestes lents au niveau de la boue » (Rousset, 1974 : 356).

Dans l'écriture beckettienne, on retrouve les empreintes de ces images. Le corps défiguré beckettien comme le corps concentrationnaire se meurt progressivement. On note aussi une dégradation constante de ce corps, chaque texte est de plus en plus marqué par lui, hanté par son image. Déjà dans la *trilogie*, on peut observer que l'état du corps se dégrade d'un texte à l'autre, phénomène qui va contaminer toute l'œuvre de Beckett, son travail d'écrivain, mais aussi de dramaturge et de metteur en scène.

Solitaires aussi la plupart de temps, les personnages de la *trilogie* semblent être suspendus pour une durée indéterminée dans un état où, condamnés à mourir, ils ne parviennent toujours pas à en finir avec la vie. Les souffrances de Malone ne s'achèvent pas. C'est le cas de Molloy aussi : exténué, affamé, couvert des plaies, incapable de marcher. Il s'inflige lui-même les tortures. Il observe son corps se transformer, se défigurer, devenir un autre. Vers la fin de son voyage, Molloy se fraie un chemin de retour « malgré ses lésions intimes et les plaies dont elle se couvrait. » (Beckett, 1951 : 226), malgré les « défaillances de [sa] chair » (Beckett, 1951 : 227) et l'épuisement général de son corps dont il note assez scrupuleusement la dégradation. Elle ne l'arrête pas définitivement. En revanche, elle le ralentit considérablement. « Tout autre que moi se serait couché dans la neige, bien décidé à ne plus se relever », dit-il (Beckett, 1951 : 227). Plus loin, il précise :

Plié en deux, de ma main libre me comprimant le ventre, j'avancais, en poussant de temps en temps un rugissement de détresse et de triomphe. Certaines mousses que je mangeais devaient y être pour quelque chose. Moi, si je me mettais dans le crâne de me présenter ponctuellement au lieu du supplice, la dysenterie sanguinolente ne m'en empêcherait pas, j'avancerais à quatre pattes en chiant tripes et boyaux et en entonnant des malédictions (Beckett, 1951 : 228).

La *trilogie* s'écrit, on l'a dit dans le chapitre précédent, dans l'épuisement, comme si de l'avancement du récit dépendait le maintien en vie du corps. L'écriture perpétue ce corps. Pourtant, il est à bout de souffle, il s'écroule continuellement et tout en continuant malgré cet acharnement quasi inhumain dicté par l'instinct de survie plutôt que par la logique. Jean-Jacques Mayoux souligne aussi cette dégradation lente mais constante, progressive du corps à laquelle s'ajoute la fusion de Molloy et de Morane, ou plutôt la confusion troublante de ces deux figures :

l'homme à la massue a son double onirique. La dégradation physique rapproche moins encore Morane de Molloy que la solitude, et le rejet du monde et par le monde. Et puis, à la préoccupation qu'il a de Molloy, succède la conscience de Molloy en lui, qui le rend méconnaissable à lui-même. Il subit [...] « un effondrement rageur de ce que depuis toujours j'étais condamné à être » (Mayoux, 1951 : 267).

C'est à l'instar du corps concentrationnaire que la souffrance se grave sur le corps beckettien. Il se décompose, se disloque. Maltraité et mutilé, il subit les transformations, les maladies, les déformations. Il devient dysfonctionnel. On le voit à travers le personnage de la *trilogie* qui peine pour se déplacer « suspendu entre ses béquilles », se « lance en avant » (Beckett, 1951 : 81) pour aussitôt retomber sans forces, impotent, abîmé. Lors de son séjour chez Lousse, celle qui l'accueille après qu'à bicyclette il écrase son chien, Molloy constate :

chez Lousse ma santé se maintenait, à peu près. C'est-à-dire que ce que j'avais de détraqué déjà, se détraquait de plus en plus, petit à petit, comme il fallait s'y attendre. Mais il ne s'alluma aucun nouveau foyer de souffrance ou d'infection, à part naturellement ceux créés par l'extension des pléthores et déficiences déjà dans la place (Beckett, 1951 : 74-75).

Son corps « détraqué » cesse momentanément de se dégrader, mais il constate aussitôt que « tout se tient, dans la longue folie du corps » et évoque « la soudaine perte de la moitié de /ses/ doigts de pied » (Beckett, 1951 : 75).

Alors que Molloy, même s'il finit par traîner son corps défiguré par la fatigue jusqu'au bout, continue à s'acharner et à marcher sur ce chemin interminablement long et éprouvant, Malone, lui, malgré sa vivacité intellectuelle, enfermé dans une chambre, n'arrive pas à quitter son lit. L'attente de la mort à laquelle il est condamné est trop longue. Son corps « ne se décide pas encore » (Beckett, 1951a : 38), il traîne à mourir. En revanche, pareil à Molloy, Malone se meurt sans regret, sans tristesse, sans plainte. On note plutôt les énumérations des souvenirs et des constats que des émotions ou des lamentations :

Mon corps ne se décide pas encore. Mais je crois qu'il pèse davantage sur le sommier, s'étale et s'aplatit. Mon souffle, quand je le retrouve, remplit la chambre de son bruit, sans que ma poitrine remue plus que celle de l'enfant qui dort. [...] Le sommier est creusé comme une auge. Je suis couché au fond, bien pris entre les deux versants. Je me tourne un peu, presse contre l'oreiller ma bouche, mon nez, y écrase mes vieux poils tout à fait blancs maintenant je suppose, tire la couverture par dessus ma tête. Je ressens, au fond du tronc, je ne peux pas préciser davantage, des douleurs qui semblent nouvelles (Beckett, 1951a : 38-39).

Il finit par perdre sa forme humaine : « Et voilà, moi, dit-il, qui ai toujours cru que j'irais en me ratatinant, jusqu'à finir par pouvoir être enterré dans un écrin à bijou presque, voilà que je me dilate » (Beckett, 1951a : 113).

Enfin, dans la suite des deux premiers textes de la *trilogie* qui exposent le corps de plus en plus dégradé, il est question dans *L'Innommable* du corps qui toujours avec cette retenue émotionnelle d'exprimer la souffrance, perd ses repères et a du mal à détecter ses limites. À travers son fameux monologue, le narrateur de *L'Innommable* analyse chaque détail pour s'assurer de la position de son corps, pour s'assurer, pourrait-on dire, d'avoir encore à faire avec un corps. Bien qu'il soit encore parfaitement audible, il donne l'impression d'être de moins en moins palpable pour lui-même et aussi de moins en moins visible et identifiable. Ainsi, dans cette dernière partie de la *trilogie*, on observe de nouveau la continuation de cette dégradation progressive de l'état du corps :

Moi, dont je ne sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui en coulent sans cesse. Je me sais assis, les mains sur les genoux, à cause de la pression contre mes fesses, contre les plantes de mes pieds, contre mes mains, contre mes genoux. Contre les mains ce sont les genoux qui pressent, contre les genoux les mains, mais qu'est-ce qui presse contre les fesses, contre les plantes des pieds? Je ne sais pas. Mon dos n'est pas soutenu. Je rapporte ces détails, pour m'assurer que je ne suis pas sur le dos, les jambes pliées et en l'air, les yeux fermés. [...]. Puis il y a la façon de couler des larmes, qui me coulent sur toute la figure, des yeux aux mâchoires, et jusque dans le cou, comme elles ne sauraient le faire, il me semble, sur un visage penché, sur un visage renversé. Mais je ne dois pas confondre la droiture de la tête avec celle du regard, ni le plan vertical avec l'horizontal. Cette question en tout cas est secondaire, puisque je ne vois rien (Beckett, 1953 : 29).

On peut observer, à travers cette succession des trois textes romanesques de la *trilogie*, une tentative de dresser le portrait d'un corps qui finalement se donne à voir ou à entendre malgré son infirmité ou encore malgré l'impossibilité de l'atteindre. L'image du corps déjà dans ces trois récits, qui sont d'ailleurs sans aucun doute l'écriture même de ce corps, n'est finalement jamais tout à fait saisissable malgré d'innombrables enchaînements d'énumérations des détails qui tentent de le rendre visible.

On se heurte dans la *trilogie* à l'image à tel point défigurée du corps que cette extrême proximité et le souci du détail la rendent encore davantage insoutenable. Chaque

texte dit ou montre la défiguration dans une intensité extrême, la destruction de plus en plus avancée. Premièrement, on le voit marcher, puis, ramper de plus en plus fatigué et détérioré à cause de cette fatigue. Deuxièmement, on le voit mourant, immobilisé pour enfin ne plus pouvoir le capter. La description de ses parties devient comme un écho d'une certaine, ancienne image qui les totalisait. On peut en effet parler dans ces trois textes d'un corps qui se transforme et se dégrade à fur et à mesure que progresse le récit. C'est pourquoi cette œuvre est à lire en tant qu'ensemble, comme un cheminement progressif de la destitution, de la défiguration qui ne le lâche pas jusqu'à ce que le corps ne devienne qu'une voix désincarnée :

S'abstrayant d'un corps qui abdique petit à petit de toutes ses fonctions, la voix haletante de Molloy laissera la place au récit de Malone allongé sur un lit, et dont la mort correspondra à son accomplissement dans le verbe, ouvrant sur *L'Innommable* où il ne sera plus question de corps mais d'une boule parlante oscillant de Je à Il. C'est ainsi qu'à la fin de *Malone meurt*, celui-ci constate : « Je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier. » Et plus loin : « C'est fini sur moi, je ne dirai plus je », ouvrant sur la voix désincarnée et plurielle de *L'Innommable* (Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, 2007).

C'est aussi et spécialement sur la scène théâtrale qu'on observe chez Beckett la défiguration du corps. Dans son essai sur le théâtre de Beckett, Noudelmann souligne que « le traitement des corps dans le théâtre beckettien vise à produire une sorte d'anticorps théâtral. [...] Leur ressemblance, dit-il, subit un travail de déformation qui les sépare de leur référence humaine » (Noudelmann, 2010 : 91). Dans *En attendant Godot* et dans *Fin de partie* de la même manière d'ailleurs que dans *Le dépeupleur*, « Beckett met en scène la progressive décomposition d'un corps dont on ne sait plus s'il s'agit d'un homme, d'un animal, ou d'un être biologique agonisant. » (Noudelmann, 2010 : 100).

On constate ici immanquablement un certain amoindrissement du corps. Noudelmann évoque le « doute porté sur les formes corporelles » qui « concourt à dissoudre les personnages en les tirant progressivement vers l'indéterminé. » (Noudelmann, 2010 : 99).

À ce niveau d'analyse, le lien entre la mise en scène du corps par Beckett et par le peintre Francis Bacon est indéniable. La similarité de cette représentation du corps spécifiquement défiguré chez les deux artistes a déjà été relevée dans d'autres études qui leur ont été consacrées comme celle de Noudelmann. Cependant, ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'aussi bien chez Beckett que chez Bacon, c'est la déformation même qui peut donner à voir le corps en ce qu'elle montre dans une violence qui lui est propre et qui trouble particulièrement le spectateur l'éphémère même de l'image et par là, l'éphémère de la figure humaine.

En mouvement ou statique, seul ou confronté par un autre, chez les deux artistes, le corps semble toujours défiguré, blessé et exposé aux forces qui le déstabilisent. Ces forces qui s'abattent sur sa chair déstabilisent en même temps son image, le tenaillent et le tordent dans tous les sens. La défiguration selon les termes deleuziens en référence à l'œuvre de Francis Bacon s'exerce sur un corps à l'état statique, tendu dans les poses comme chez le peintre britannique justement, « sur la forme au repos » du corps de Malone dans *Malone meurt* aussi ou des personnages de ces pièces de théâtre : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours!*, ce qui semble correspondre à ce phénomène de défiguration. Le corps subit des séries de transformations qui, « abstraites ou dynamiques » (Deleuze, 2002 : 59), le mutilent. Chez Beckett comme chez Bacon, il semble se trouver au milieu de cette tension des forces déséquilibrantes et menaçantes qui font de lui une figure « semi-humaine » (Sylvester, 1996 : 148), entre la stratification qui le suspend « dans un milieu où le temps est aboli » (Delbo, 2013, vol. 1 : 53) et la déformation qui l'abolit en tant qu'un ensemble ou en tant que l'image d'un ensemble, en tant qu'organisme.

On observe donc dans *Fin de partie*, comme dans *En attendant Godot*, les personnages déformés par la dissolution de leurs traits humains, par la dissipation de leur identité humaine. Visages vidés d'émotions, démarche « raide et vacillante », ils tournent en rond tout en restant sur place, stratifiés, ou, ils attendent en sachant à l'avance le non-sens de leurs déplacements ou de leur attente. Dans ce théâtre sans événements, sans action et donc sans changement, ces antihéros sans identité et sans importance peuvent accomplir uniquement des gestes banals et simples d'un quotidien qui semble être fixé et les fixer dans un présent qui s'étire sans fin, qui est de plus en plus insupportable et qui aussi se

joue sur leur corps en les détraquant. Leur passivité due à cette résiliation extrême contribue aussi à l'effacement de leur identité humaine.

Hamm. – [...] Quelle heure est-il? / Clov. – La même que d'habitude. / Hamm. – Tu as regardé? / Clov. – Oui. / Hamm. – Et alors? / Clov. – Zéro. / Hamm. – Il faudrait qu'il pleuve. / Clov. – Il ne pleuvra pas. / Hamm. – À part ça, ça va? / Clov. – Je ne me plains pas. / Hamm. – Tu te sens dans ton état normal? / Clov. – Je te dis que je ne me plains pas. / Hamm. – Moi je me sens un peu drôle. (*Un temps.*) Clov. / Clov. – Oui. / Hamm. – Tu n'en as pas assez? / Clov. – Si! (*Un temps.*) De quoi? / Hamm. – De ce... de cette... chose. / Clov. – Mais depuis toujours. (*Un temps.*) Toi non? / Hamm. – Alors il n'y a pas de raison pour que ça change. / Clov. – Ça peut finir. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses. / Hamm. – Prépare-moi. (*Clov ne bouge pas.*) Vas chercher le drap. (*Clov ne bouge pas.*) Clov. / Clov. – Oui (Beckett, 1957 : 18-19).

À l'instar du temps, leur condition ne change pas. La « chose » n'est pas nommée, mais on sait qu'ils en ont peur depuis « toujours », ce qui ne fait qu'ajouter de l'incertitude et creuse autour d'eux ce vide sans repères. Leurs gestes réduits ne sont dictés que par leurs instincts et comme chez Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, ils les poussent dans « le processus d'immobilisation qui grève les corps » (Noudelmann, 2010 : 93). On observe en effet que la défiguration du corps s'effectue de plus en plus à l'état statique et que malgré ces poussées motrices qui les font tourner et même une frénésie du mouvement qu'on a déjà évoquée dans le chapitre précédent, les figures beckettienues, résiliées, semblent de plus en plus s'oublier dans les poses, tomber à la fois épuisées et piégées dans l'insignifiance.

Comparativement à des détenus du camp concentrationnaire, chez Beckett, en plus de la peur, ce sont les instincts de survie qui se développent comme celui de s'approvisionner à tout prix, de ne pas montrer de résistance pour survivre.

Dans cet univers clos et vidé qui nous renvoie aux camps concentrationnaires « la fatigue peut hanter jusqu'à la démence, comme la faim » (Rousset, 1974 : 353). « On tremblera toujours, écrit Antelme, de n'être que des tuyaux à soupe, quelque chose qu'on remplit d'eau et qui pisse beaucoup. » (Antelme, 1957 : 101).

La faim et la soif creusent et défigurent les corps des détenus. Dans *Aucun de nous ne reviendra* et dans *Une connaissance inutile*, Charlotte Delbo décrit longuement et à plusieurs reprises aussi la sensation de la soif qui torture son corps, cette soif qui lui fait « perdre la raison » (Delbo, 2013, vol. 2 : 41) :

J'avais soif depuis des jours et des jours, soif à en perdre la raison, soif à ne plus pouvoir manger, parce que je n'avais pas de salive dans la bouche, soif à ne plus pouvoir parler [...] Mes lèvres étaient déchirées, mes gencives gonflées, ma langue un bout de bois. Mes gencives gonflées et ma langue gonflée m'empêchaient de fermer la bouche, et je gardais la bouche ouverte comme une égarée, avec, comme une égarée, les pupilles dilatées, les yeux hagards. [...] Seule l'idée de l'eau me tenait en éveil. J'en cherchais partout. La vue d'une flaque, d'une coulée de boue un peu liquide, me faisait perdre la tête et elles (mes camarades) me retenaient parce que je voulais me jeter sur cette flaque ou sur cette boue. Je l'aurais fait à la gueule des chiens (Delbo, 2013, vol. 2 : 41-43).

Chez Beckett, assoiffé, le corps se laisse tomber dans la boue et pour boire, c'est-à-dire pour survivre, il est prêt à perdre son visage et son humanité :

quoi d'abord d'abord boire je me mets sur le ventre ça dure un bon moment je dure un moment avec ça la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue ça dure un bon moment ce sont de bons moments peut-être les meilleurs comment choisir le visage dans la boue la bouche ouverte la boue dans la bouche la soif qui se perd l'humanité reconquise (Beckett, 1961 : 41)

Toujours affamés, manquant de nourriture, déjà dans la *trilogie* les personnages mangent peu, voire pas du tout. Malone a un traitement de prisonnier en ayant droit à une gamelle de soupe de temps en temps. Quant à Molloy, il se nourrit de tout ce que la nature lui propose de comestible (Beckett, 1951 : 227), de l'herbe qui pousse sur son chemin (Beckett, 1951 : 35) ou bien, il suce les cailloux enfouis dans ses poches tels les détenus dans les camps : « les prisonnières mangeaient l'herbe au fur et à mesure qu'elle poussait » (Aronéanu, 2005: 41).

Par la suite, on apprend que Molloy possède aussi quelque boîte de conserve et qu'il tient particulièrement à son ouvre-boîte, le motif qu'on retrouve plus tard dans *Comment*

c'est où le protagoniste « s'acharne à ouvrir boîte » (Beckett, 1961 : 26) contenant du thon moisi (Beckett, 1961 : 11).

Quand ils sont épuisés, les corps tombent tels les « pantins dont on lâche les ficelles » affaiblis, restant ainsi « un bon moment par terre, littéralement désossé[s] » (Beckett, 1951 : 73), face contre la terre. Ces corps aussi, dans un « enchevêtrement boueux », sont « en perte de limites » et, en fusion les uns avec les autres, deviennent une sorte de « magma indistinct » (Grossman, 1998 : 104). Ils mangent la boue, ce qui leur reste et ce qui leur ressemble de plus en plus et les envahit dans cet univers souvent humide mais de cette humidité de pourriture, qui fait pourrir, de « la matière en putréfaction » (Beaujeu, 2010 : 131). Cette boue « froide » qui ne sèche jamais sur le corps (Beckett, 1961 : 37) « envahit tout, jusqu'au moindre horizon, et l'humanité n'a plus qu'à y ramper, y grouiller, comme dans *Comment c'est*, autre vision du monde semblable à celle des camps concentrationnaires » (Beaujeu, 2010 : 131), relève Arnaud Beaujeu. En effet, on lit en boucle dans *Comment c'est* : « souffle haché parti dès réveil six mètres un peu plus une heure douze s'effondre », « brefs mouvements du groin semble manger la boue » (Beckett, 1961 : 126). Elle n'est « jamais froide jamais sèche elle ne sèche pas sur moi l'air chargé de vapeur tiède d'eau ou de quelque autre liquide », l'humidité que le narrateur dit « humer » (Beckett, 1961 : 37-38). La boue est un motif récurrent, elle évoque à la fois la « matière en putréfaction » et « préfigure la décomposition » (Beaujeu, 2010 : 131) du corps, elle le remplit avant de l'engloutir :

des siècles je me vois tout petit tel à peu près que déjà mais encore plus petit
tout petit plus d'objets plus de vivres et je vis l'air me nourrit la boue je vis
toujours (Beckett, 1961 : 26)

mon bras se plie donc le droit c'est mieux ce qui ramène de très obtus en très
aigu l'angle entre l'humérus et l'autre l'anatomie la géométrie et ma main
droite cherche ses lèvres tâchons de voir ce joli mouvement de plus près du
moins sa conclusion

passant sous la boue la main remonte au jugé l'index rencontre la bouche c'est
vague c'est bien visé le pouce la joue quelque part quelque chose là qui ne va
pas fossette pommette tout ça remue lèvres buccinateurs et poils c'est bien ce
que je pensais c'est lui il chante toujours je suis fixé

je ne distingue pas les paroles la boue les étouffe [...] (Beckett, 1961 : 87)

On retrouve de nombreuses analogies entre les personnages affamés et obsédés par la faim dans le théâtre beckettien et les témoignages comme celui de Charlotte Delbo ou celui-ci d'une autre ancienne déportée : « Affamées, nous nous jetions sur les épluchures qui traînaient dans la boue, sur des trognons abandonnés qui faisaient nos délices » (Aronéanu, 2005 : 40). De la même manière, dans *L'espèce humaine*, Antelme évoque cette obsession qu'est devenue la faim et qui encore une fois réduit l'humain à son bio-corps, à son instinct de survie :

Quand nous sommes arrivés ici, la plupart pouvaient encore penser à autre chose qu'à la faim. Maintenant nous sommes rentrés dans le somnambulisme. Une masse vieillie, poussée en avant, de relais en relais : du pain à l'usine, de l'usine à la soupe, de la soupe à la paille (Antelme, 1957 : 91).

Chez Beckett, la faim est tout autant obsédante et déshumanisante. Dans *En attendant Godot*, Pozzo laisse les os du poulet à Lucky qui les refuse apparemment à titre exceptionnel, ce qui donne une occasion à Estragon et à Vladimir de s'en réjouir et d'en profiter sans cacher leur convoitise.

Par ailleurs, la raison pour laquelle Hamm ne tue pas Clov dans *Fin de partie* est qu'il ne connaît pas la combinaison du buffet (Beckett, 1957 : 22). Quant à Nagg, ce « vieux qui ne pense qu'à bouffer », à chaque apparition depuis la poubelle qui lui sert de cachette, il réclame tantôt sa bouillie à la place de laquelle il va obtenir un biscuit dur, tantôt une dragée. Leur instinct de survie se réduit à la recherche de la nourriture. Ils vivent dans l'attente d'obtenir quelque chose à manger. Toujours en manque de provisions, ils sont affamés à l'instar des prisonniers transformés en bêtes dans les camps de concentration, alertes seulement à la possibilité de se nourrir.

Nagg. – Ma bouillie! / Hamm. – Donne-lui sa bouillie. / Clov. – Il n'y a plus de bouillie. / Hamm (*à Nagg*). – Il n'y a plus de bouillie. Tu n'auras plus jamais de bouillie. / Nagg. – Je veux ma bouillie! / Hamm. – Donne-lui un biscuit. Maudit fornicateur! Comment vont tes moignons? / Clov. – Je suis de retour, avec le biscuit. (Il met le biscuit dans la main de Nagg qui le prend, le palpe, le renifle.) / Nagg. Qu'est-ce que c'est? Clov. – C'est le biscuit classique. / Nagg.

– C’est dur! Je ne peux pas! / Hamm. – Boucle-le! / *Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle* (Beckett, 1957 : 23-24).

En plus de loger dans les poubelles ou en général dans des endroits insalubres et souterrains, les vieillards beckettien comme les détenus de l’univers concentrationnaire qui ont tous l’air épuisés et abîmés par le temps repoussent, par leur « corps déchet » (Antelme, 1957 : 94), leurs odeurs, leurs plaies, leurs visages « sales et poilus » (Beckett, 1951 : 201). Clov « pue » et à cause de lui « toute la maison pue le cadavre » (Beckett, 1957 : 65). Dans un des textes du recueil de *Pour finir encore et autres foirades*, on aperçoit aussi une figure blessée, qui « perd son sang » (Beckett, 1976 : 16). On y entend un silence transpercé par « les bruits de chute » (Beckett, 1976 : 20) du corps qui avance à peine :

c’est le silence qui règne, rompu seulement par les bruits du corps qui avance, celui des pieds nus sur le sol humide, celui du souffle un peu oppressé, celui des heurts contre les parois, celui du passage des étranglements, celui des vêtements, du maillot et du pantalon, se prêtant aux mouvement du corps et s’y opposant, se décollant de la peau moite avant de s’y recoller, se déchirant et agités aux endroits déjà en lambeau par des brusques remous aussitôt calmés [...] (Beckett, 1976 : 21).

Cette figure sans identité dont on découvre seulement la démarche, n’a elle-même aucun repère, ne possède aucun souvenir. Sa tête paraît grande et « de la poitrine aux pieds, et les bras, et enfin les mains, longuement, dos et creux, d’abord raides à bout de bras, puis de tout près, tremblantes, sous les yeux » (Beckett, 1976 : 15). Sa tenue « vaguement pénitentiaire » (Beckett, 1976 : 15), le maillot en lambeaux, trop court et collant correspondent aux tenues de la plupart de figures de l’univers beckettien et laissent songer à celles des détenus des camps dont il est aussi souvent question dans de nombreux témoignages d’anciens déportés : la chemise et le pantalon rayés sont l’unique tenue pour toutes les saisons, les chaussures dépareillées, trouées, sont souvent aussi une condition pour survivre. On ne les enlève pas de peur de se les faire voler, de peur enfin de ne pas survivre à cause d’une chaussure manquante qui ne leur laisserait pas d’autre choix que de circuler pieds nus dans la boue glacée ou la neige.

La vieillesse sur la scène beckettienne est un signe de désespoir, le résultat d'épuisement. Comme dans les camps concentrationnaires, loin d'être naturelle, elle s'abat précocement et violemment sur ce corps qui va déjà « à la dérive » (Antelme, 1957 : 28). Elle signifie aussi forcément infirmité et inutilité. Tous ont des cheveux blancs crasseux de même que leurs habits, chaussures trouées, poches remplies de cailloux à sucer (Beckett, 1951 : 33). La vieille May dans *Pas* a des « cheveux gris en désordre » et porte un « peignoir gris dépenaillé » (Beckett, 1978 : 7). Le vieux Krapp mal rasé et de même aux « cheveux gris en désordre » (Beckett, 1960 : 8), « très myope (mais sans lunettes) » et « dur d'oreille » (Beckett, 1960 : 8), porte aussi un « pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux » ainsi qu'un « gilet sans manches d'un noir pisseux » (Beckett, 1960 : 7). Il faut encore rappeler les corps-déchets de Nell et de Nagg ainsi que de leur progéniture Hamm, lui-même vieux et repoussant sous ses crasseuses couvertures.

La plupart de temps, les personnages beckettien à l'instar des détenus sont habillés en loques, affamés et amaigris. Leur affaiblissement se lit dans leurs postures aussi. En effet, quand ils tiennent debout, ils sont penchés en avant, le dos courbé dans *Le dépeupleur* notamment. On observe ici particulièrement la détérioration des corps des détenus qui, rappelons-le, font partie chacun d'une des quatre catégories, ou de « quatre sortes » (Beckett, 1970 : 12) selon leur potentiel physique, selon l'avancement de leur dégradation. À force de s'épuiser encore ici, ils perdent par contre la certitude d'appartenir à l'espèce humaine, ce qu'on voit à travers l'effacement final de leurs traits, de leur identité. Ceci est mis en avant aussi à plusieurs reprises à la fin du texte par la répétition de ce conditionnel qui marque la terrifiante hésitation levisienne de « si c'est un homme ».

Qu'ils soient en mouvement ou immobiles, à l'intérieur du cylindre, les figures sont difficiles à saisir « pour l'œil ». Elles sont aussi inévitablement exposées à une lumière dévorante et à « la sensation de jaune qu'elle donne », et, le narrateur ajoute sans préciser par ailleurs le sens de cette référence: « pour ne pas dire de soufre » (Beckett, 1970 : 30). La lumière du cylindre est une lumière qui vibre et qui donne à entendre « un faible grésillement d'insecte » (Beckett, 1970 : 31). À cette teinte de jaune se mêle celle du rouge et, on finit par constater que la lumière plutôt que d'éclairer, obscurcit et brouille la vue des corps et de l'ensemble du cylindre (Beckett, 1970 : 32). Tout dans ce dispositif du *Dépeupleur* rappelle l'univers concentrationnaire en ce qu'il s'attaque au corps. Cette

lumière étrange qui, particulièrement pour le metteur en scène, représente souvent un pouvoir scénique créateur, semble devenir pour Beckett une matière destructrice.

Dans l'univers du *Dépeupleur*, l'intensité de la lumière transperce l'œil malgré sa faible force d'éclairer :

Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe. Et s'il était possible de suivre de près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarquiller toujours davantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée tout entière (Beckett, 1970 : 32).

Cette lumière « semble émaner de toutes parts » et de nulle part précisément. Par sa nature étrange, son intensité persécutante, insupportable, terrifiante et si épaisse que presque palpable, elle est comme un piège pour les corps du cylindre. Elle les gangrène sans qu'ils puissent s'en protéger. Elle les atteint même dans leurs niches qu'une partie de la population – les « chercheurs » – convoite pour s'y enfuir. Elle est destructrice.

En même temps, Beckett, aussi bien dans son théâtre que dans les pièces pour la télévision telle que *Trio du fantôme* par exemple, « travaille plus la lumière en son clair-obscur » et « cherche à nous faire voir l'impossibilité de représentation, la désincarnation [...] » (Beaujeu, 2010 : 220) justement.

La dynamique du *Dépeupleur* repose sur les compositions lumineuses avec tout leur potentiel dévorateur :

Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors (Beckett, 1970 : 7).

Ainsi, le cylindre donne à voir les images « brouillées » des corps qui en détresse se perdent dans cette lumière quasi tyrannique et qui, à l'instar d'une masse toxique, les envahit, les dévore jusqu'aux dernières fibres.

La lumière du cylindre enfin met en déséquilibre les corps qui circulent et dévore ceux qui gisent stratifiés. Rien ne lui résiste finalement. Comme la faim, le froid creuse le corps du concentrationnaire, le défigure; la lumière creuse aussi les sillons, elle fissure et transforme, elle fait les plis (Deleuze, 1988) et parchemine la peau (Beckett, 1970 : 8).

Les figures, à l'instar des détenus des camps concentrationnaires, succombent. Errantes, exténuées, elles tombent tôt ou tard sur les genoux, ensuite, sur le visage, chutent, s'écroulent à plat contre la terre mouillée par la pluie ou peut-être par les excréments ou les larmes. Elles se déforment dans ces chutes, se mélangent à la boue, deviennent corps-argile tel que les statuettes giacomettiennes – encore, comme à nouveau debout mais plus les mêmes, devenues figures des morts-vivants, des *néomorts*. « Les morts reviennent vivants », dit Grossman. Ils sont « mal vus mais visibles dans la pénombre » (Grossman, 1998 : 109).

À partir de *Comment c'est déjà* et plus encore dans les derniers textes de Beckett, on peut observer davantage une fascination pour la mort justement, ce que Grossman relève comme « l'envoûtement fasciné, le pouvoir de captation de la mort » (Grossman, 1998 : 109). En effet, dans *Mal vu mal dit* ainsi que dans *Cap au pire*, les figures deviennent de plus en plus comme des mirages dans le flou causé par la lumière ou, en perte d'équilibre, elles tombent meurtries. Dans *Cap au pire*, on observe cette perte d'équilibre qui enfonce le corps dans la boue et le meurtrit aussi :

Vu de dos long pardessus noir coupé à mi-cuisse. Agenouillé. Mieux agenouillé. Mieux plus mal agenouillé. Capable de se relever seulement jusqu'à genoux. Soudain disparu soudain réapparu inchangé vu de dos tête inclinée ombre sombre sur genoux invisibles. Sans bouger (Beckett, 1991 : 18).

La statue en pierre de *Mal vu mal dit* aussi succombe et à genoux, elle *s'incorpore*⁵⁵ aux « tissus mouillés » (Didi-Huberman, 1993 : 85). Telle une sculpture taillée dans la matière première, elle mélange sa froideur et son aridité de pierre à la fraîche humidité de l'argile – on dirait presque une matière humaine, mais moite et qui peut-être pourrit déjà.

⁵⁵ C'est moi qui souligne.

Avec Antonin Artaud, on se poserait la question de comment résister à la forme, de comment atteindre un corps anorganique (Deleuze, Guattari, 1980); chez Beckett, comme aussi chez Bacon, il s'agit plutôt de se demander comment maintenir la forme et résister à la défiguration qui est un phénomène destructeur et qui rappelle l'atrophie que subit le corps concentrationnaire. Comme chez Giacometti aussi, à bout de souffle, le corps ne se relève pas, mais plutôt en chavirant, déjà épuisé, il se mobilise quitte à se raidir pour ne pas tomber mort pétrifié.

À cette défiguration qui s'abat sur les corps et à laquelle il est impossible d'échapper puisqu'elle est en fait ici le résultat de l'enfermement et de la torture exercée par la lumière, s'ajoute au sein du cylindre du *Dépeupleur* la défiguration du corps causée par la température. En effet, le climat du cylindre dégrade la peau, la creuse et transforme les traits physiques des figures desséchées du *Dépeupleur* (Beckett, 1970 : 53). On songe à ces « arbres desséchés au cœur d'un désert » (Wiesel, 2007 : 83) auxquels Elie Wiesel compare les corps d'Auschwitz.

Comme dans la réalité des camps concentrationnaires, au sein du cylindre, le climat fait aussi partie de la torture. Les survivants évoquent dans leurs récits le froid, la pluie et la neige, le vent glacial des hivers rudes qui transforment leur corps en loques, en « socles de glace », dira Charlotte Delbo (Delbo, 2013, vol. 1 : 58). Dans le cylindre, la température oscille sans arrêt et passe en espace de quelques secondes d'un extrême à l'autre en soumettant les corps « au régime maximum de réchauffement et de refroidissement » (Beckett, 1970 : 34) :

L'effet de ce climat sur l'âme n'est pas à sous-estimer. Mais elle en souffre certainement moins que la peau dont tous les systèmes de défense depuis la sueur jusqu'à la chair de poule se trouvent à chaque instant contrariés. Elle continue néanmoins à se défendre mal certes mais honorablement au regard de l'œil qu'avec la meilleure volonté du monde il est difficile de ne pas vouer au terme de son effort à la cécité effective. Car lui-même peau à sa façon sans parler de ses liquides et paupières il n'a pas qu'un seul adversaire. Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair (Beckett, 1970 : 43).

Dans les figures des vaincus qui ont succombé à la torture de la lumière et de la température insupportables pour le corps, ne pouvant plus s'acharner à continuer d'épuiser les possibles du cylindre, on observe une similarité frappante avec celles qu'on appelle dans le langage du camp le « musulman ». Son corps devient une « masse de cire » (Beckett, 1951 : 63) dont parle déjà Molloy et qui correspond à cette image du « creux profond que laisse le doigt dans la chair livide, comme dans la cire » (Levi, 1987 : 37) de *Si c'est un homme* de Primo Levi. La peau grise et inhumainement desséchée, le regard vide et l'abandon total rappellent les caractéristiques de ces détenus qui se laissent mourir sans plus exprimer une quelconque volonté. « Ce sont ceux qui "ont touché le fond", les "musulmans", les engloutis. [...] Ils n'ont ni "histoire", ni "visage", ni, à plus forte raison, "pensée". » (Agamben, 1999 : 36). D'après Bettelheim, les « musulmans » « renonce[nt] à toute réaction et devien[nt] objet[s]. De même coup, il[s] renonce[nt] à [leur] qualité de personne » (Agamben, 1999 : 36). « Il se trouve donc – écrit à ce sujet Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* – un point où l'homme, en gardant son apparence d'homme, cesse d'être humain ». Ils sont à tel point déshumanisés, par leur non-statut dans le camp et déjà de par leur allure, que comme le précise Agamben, on peut les « tuer sans qu'un meurtre ne soit commis » (Houppermans, 2006 : 251). Ils sont visibles, mais ils ne ressemblent plus aux humains. Ils représentant « la mort vivante » : incapables de « toute interaction », ils sont irreprésentables, faux-vivants, figures qui n'ont pas « lâché la vie biologique » (Houppermans, 2006 : 251). Ainsi, le « musulman » est une figure qui « brouille la netteté de la frontière entre les vivants et les morts » (Houppermans, 2006 : 254).

Si le non-aryen se change en juif, le déporté en interne, et ainsi de suite, le Muselmann représente la limite absolue du processus, au-delà de laquelle il ne peut y avoir aucune catégorie. Le Muselmann est donc l'incarnation de la notion du « Volkloser Raum » imaginé par Hitler dans les années trente : il ne s'agit pas, bien sûr, d'un espace qui est simplement vidé de ses habitants, mais, selon Agamben, un espace biopolitique absolu qui, comme le cylindre du *Dépeupleur*, servirait à documenter la disparition de sa population humaine (Houppermans, 2006 : 255).

En plus des écrits de Primo Levi, dans plusieurs témoignages qui ont été recensés, il est question de cette figure insaisissable du « musulman » qui hante encore plus peut-être que la fumée des fours crématoires les camps concentrationnaires.

David Houston Jones relève dans son chapitre sur les *néomorts* et les *faux vivants*, « un point de repère important chez Agamben », c'est-à-dire, « les traits physiques du Muselmann ressemblent » selon lui à « ceux des chercheurs » dans *Le dépeupleur*. Il s'agit sans doute ici de cette figure décrite entre autres par Primo Levi et dont les références ne manquent pas dans ce texte de Beckett ne serait-ce que, comme on l'a déjà souligné, dans la citation directe du titre *Si c'est un homme* de l'auteur italien :

C'est surtout la figure du Muselmann qui amplifie les échos du dernier Beckett chez Agamben, et dont une incarnation inattendue se présente dans *Le Dépeupleur*. C'est le refrain « si c'est un homme » répété à plusieurs reprises dans ce texte, qui permet de mettre en relation l'œuvre de Beckett et celle d'Agamben : ce tic verbal associe la problématique de la différenciation (qui est une des préoccupation du texte de Beckett) au *Si questo è un uomo* de Levi et à la figure du Muselmann qui est un des fils conducteurs de l'argument d'Agamben (Houppermans, 2006 : 252).

Mais, évidemment, la mise en parallèle de ces deux textes ne s'arrête pas à ce « tic verbal » qui comme un tic nerveux, certes, laisse en effet difficilement la présence de cette expression à la coïncidence hasardeuse. « Si c'est un homme » renvoie aux figures des néomorts, silhouettes vaguement humaines figées dans l'abandon qui hantent le texte de Levi et celui du *Dépeupleur* où on les nomme « sédentaires » ou « vaincus », « figés debout ou assis dans l'abandon sans retour » (Beckett, 1970 : 53). Comme les « musulmans » dans les camps, elles se tiennent à l'écart des autres détenus, leur vue effraie et perturbe malgré qu'elles ne dérangent pas directement l'ensemble de fonctionnement du camp comme celui du cylindre.

Le « petit peuple », bien sûr, est défini au long du récit par référence à sa désintégration, le *dépeuplement* suggéré par le titre. Les correspondances avec le travail de Levi sont ainsi confrontées : chez Levi aussi, le Muselmann est ce qui résulte de l'effondrement de toutes les autres catégories de prisonniers : 'celui qui ne sait pas devenir Organisateur, Kombinator, Prominent... devient inéluctablement un « musulman ». Le Muselmann représente ce qui reste au moment où ces catégories ne sont plus valables (Houppermans, 2006 : 255).

Le « musulman » est une figure terrifiante en ce qu'elle donne à voir la mort comme une expérience à vivre, la mort concentrationnaire, tel le prélude de l'extermination. « Figé

debout ou assis dans l'abandon sans retour » (Beckett, 1970 : 49), le « musulman » correspond à cette description du corps dans l'univers du *Dépeupleur* : il est « desséché » (Beckett, 1970 : 49), aux « yeux brûlés » (Beckett, 1970 : 50), « le vieux vaincu de la troisième zone n'a plus autour de lui que des figés à son image au tronc profondément courbé vers le sol » (Beckett, 1970 : 50). Il « marque le seuil entre l'homme et le non-homme » (Agamben, 1999 : 58).

Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* tente de trouver une définition de cette figure à jamais disparue à partir des témoignages et des réflexions de Bettelheim, figure, rappelons-le, qui malgré de nombreuses tentatives de la décrire, reste irreprésentable. Le « musulman » renonce « à sa marge irréductible de liberté et ne porte, en conséquence, plus trace de vie affective ni humanité » (Agamben, 1999 : 60). Il devient pour lui-même aussi « une improbable et monstrueuse machine biologique, ayant perdu non seulement sa conscience morale mais jusqu'à sa sensibilité et son excitabilité nerveuse » (Agamben, 1999 : 60).

Dans *Dialectique négative*, Adorno explique aussi l'idée de l'extermination, dont la fabrication du « musulman » fait partie, qui, loin d'être une mort, contribue au « processus » de la conversion de la symbolique de la dépouille en une « puanteur de cadavre » (Adorno, 1978 : 35). Le « musulman » est « familier avec la mort », mais indigne de mourir. Il est ce corps en lamentation, son agonie est une expiation sans fin :

Face à son visage biffé, à son agonie « orientale », les rescapés hésitent même à lui attribuer la simple dignité du vivant. Mais cette familiarité avec la mort peut avoir une autre signification, plus scandaleuse, qui concerne la dignité ou l'indignité de la mort plutôt que celle de la vie (Agamben, 1999 : 75).

Et plus loin, Agamben ajoute : « On hésite à appeler mort leur mort » (Agamben, 1999 : 75). En effet, précise Agamben :

ce qui définit les musulmans, ce n'est pas tant que leur vie n'est plus une vie [...]; c'est plutôt que leur mort n'est plus une mort. Que la mort d'un être humain ne puisse plus être dite une mort (non pas qu'elle n'ait pas d'importance – c'est arrivé ailleurs –, mais que précisément le mot ne s'applique plus), telle est l'horreur spécifique introduite par le camp dans le monde. Or cela veut dire – et c'est pourquoi la formule de Levi est terrible –

que les SS avaient raison d'appeler *Figuren* les cadavres. Là où la mort ne peut plus se dire mort, les cadavres eux-mêmes ne peuvent plus se dire cadavres (Agamben, 1999 : 75).

Dans le cas du « musulman », il s'agit aussi d'une mort impossible puisque c'est celle du corps qui cesse d'exister avant de mourir. Dans une sorte de léthargie ankylosée, les figures du cylindre qui renvoient à ces *Figuren*, mais aussi, Malone, Hamm, les figures fantômes de *Quad*, toutes les figures insignifiantes et autant impossibles à connaître qu'à identifier, banales, sans existence et sans le droit de mourir, agonisent dans cet « abandon sans retour » à l'instar du « musulman », sans pouvoir espérer l'achèvement de leur agonie.

On constate donc que plutôt que des corps, il est de plus en plus question dans l'oeuvre de Beckett des « figures » fantomatiques, spoliées de leur allure humaine, de ces « cadavres sans mort » (Agamben, 1999 : 77). Les « musulmans » sont décrits par les témoins comme des figures prosternées, sans volonté et sans expression, « squelettiques, aux yeux vides, qui n'avaient plus de sang dans les veines », aux visages « dont on ne voyait plus que les os, les yeux vides, aveugles à tout », « enfoncés dans les orbites » (Delvenne, Michaux et Dominicy, 2005 : 129). « On a les yeux qui brûlent quand les glandes lacrymales sont asséchées » (Delbo, 2013, vol. 2 : 47), écrit Charlotte Delbo. On retrouve souvent aussi chez Beckett ces yeux caractéristiques « clos écarquillés » et vides, et notamment dans *Le dépeupleur*, dans *Cap au pire*, ou encore les « yeux trous » dans *Bing* de la même manière qu'on retrouve les figures davantage effacées, les postures recroquevillées, courbées, retournées, indifférentes au monde extérieur et comme vidées de l'intérieur qui rappellent incontestablement les « musulmans » des camps. Dans *Pour finir encore*, par exemple, du corps, on voit surtout les membres. S'il est question du corps figé, ce sont les pieds et les bras collés au flanc qui sont évoqués. Jamais plus ce corps n'apparaît avec un visage. Il n'est donc plus question chez Beckett de l'individu, de ses expressions, de ses traits, quoique l'auteur évoque encore parfois les yeux, mais comme s'ils ne faisaient plus partie de la figure : fixes, écarquillés ou clos, ou tout en même temps, détail, je dirais, qui déshumanise la figure encore davantage.

Effacement du visage

C'est le visage qui contient et qui conserve en lui ce qu'autrui possède d'humain. C'est le visage avec ce qu'il y a en lui de plus nu, de plus dénué, dit Levinas, « qui nous interdit de tuer » (Levinas, 1982 : 80). Cette éthique se définit non pas à travers le regard qu'on porte sur l'autre en tant qu'une perception phénoménologique, mais dans l'accès au visage.

D'après Levinas, l'éthique qui naît de cette relation, qui est liée à cette relation et à cet accès au visage ne correspond pas à une relation qu'on peut avoir vis-à-vis d'un personnage – celui qui a un rôle spécifique, socialement défini par le nom, la fonction, etc. La relation au visage va au-delà de ce regard. « Le visage est sens à lui même » (Levinas, 1982 : 81)

Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas « vu ». Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. C'est en cela que la signification du visage le fait sortir de l'être. Mais la relation au visage est d'emblée éthique. Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le *sens* consiste à dire : « Tu ne tueras point » (Levinas, 1982 : 81).

Ne pas tuer devient ainsi une « exigence éthique » (Levinas, 1982 : 81). La mort est le néant et tuer l'Autre correspond à son anéantissement (Levinas, 1990 : 258) : « en dehors de ma conscience morale, Autrui ne saurait se présenter comme Autrui et son visage exprime mon impossibilité morale d'anéantir » (Levinas, 1990 : 258). Ainsi l'éthique est la relation authentique au visage, à l'autrui :

c'est le discours et, plus exactement, la réponse ou la responsabilité, qui est cette relation authentique. [...] le *dire*, c'est le fait que devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds. [...] Le « Tu ne tueras point » est la première parole du visage (Levinas, 1982 : 82-83).

Cette relation authentique dont il est question dans l'éthique levinassienne est bafouée dans l'univers concentrationnaire. À Auschwitz, on dépossède les détenus de leurs visages.

L'interdit moral de tuer n'empêche pas de commettre un meurtre. Mais le bourreau n'a plus à se poser cette question ontologique puisque, associé à un numéro de matricule ou bien réduit à un corps sans visage, l'Autre est déjà anéanti.

Le corps du « musulman » qui hante une partie de l'œuvre beckettienne est un corps défiguré dans son humanité, complètement défait d'elle, désacralisé. Ce qui trouble aussi particulièrement c'est qu'il a perdu sa singularité. Ainsi, il est méconnaissable, car il ne possède plus de traits distinctifs. On ne peut plus s'adresser à lui et il ne peut plus dire « tu ne tueras point ». « [G]ris cendre petit corps » (Beckett, 1972a : 73) est un corps spolié de son image humaine qui était sa garantie de l'appartenance à « l'espèce » (Antelme, 1957). La question de cette troublante perte de l'image est évoquée dans de nombreux récits de survivants, ceux entre autres de Charlotte Delbo, de Jorge Semprún, de Robert Antelme. Ce dernier, souligne particulièrement l'effacement de l'individu en expliquant le processus du devenir anonyme :

c'était proprement provoquer le scandale en effet, que de porter sur nos épaules quelque chose de notre visage ancien, le masque de l'homme —, la figure avait fini pour nous-mêmes par s'absenter de notre vie. Car même dans nos rapports entre détenus, elle restait grevée de cette absence, elle était presque devenue cela. Du même rayé, du même crâne rasé, de l'amaigrissement progressif, du rythme de la vie ici, ce qui apparaissait des autres pour chacun c'était bien, en définitive, une figure à peu de chose près collective et anonyme (Antelme, 1957 : 60).

L'effacement des visages chez Beckett, devenus « faces sans trace blancheur rase œil calme enfin aucun souvenir » (Beckett, 1972a : 70) comme dans les récits des rescapés, symbolise le dépérissement du corps et annonce déjà sa disparition. On l'a vu plus haut, l'homme devient inutile, sans fonction, sans importance. On le transforme en un corps anonyme, dépossédé. Cette transformation est réalisable aussi par un méthodique effacement de son identité et de son visage dans lequel a priori, il doit se reconnaître. N'est-ce pas par son image que l'homme se distingue des autres? N'est-ce pas le visage qui reste la marque physique de l'humanité? Sans visage, le corps n'est plus humain. En effaçant le visage, on fait donc disparaître l'humain.

Aussi bien les témoignages des survivants que les textes de Beckett sont obsédés par la disparition, la disparition qui commence justement par l'effacement du visage, de l'image humaine. Comme si l'effacement de cette image-là devait montrer le paradoxe de l'univers concentrationnaire qu'on lit à la fois comme un questionnement et un tourment à travers l'œuvre de Beckett : l'homme n'est rien d'autre finalement que ce que son corps donne à voir de lui. Que reste-t-il dans ce cas-là de l'humain sans visage et ensuite sans corps ?

Privé de ses fonctions, incapable de travailler comme on l'a vu dans le cas du vieillard ou de l'infirme, l'homme devient inutile. Dans l'univers concentrationnaire, malgré son potentiel physique ou intellectuel, le corps fait partie d'une masse anonyme où l'individu s'efface pour devenir totalement inidentifiable. Ainsi dans *Le dépeupleur*, bien que les différents types au sein du « petit peuple » soient distingués – ceux qui errent sans arrêt, les sédentaires et les vaincus – personne ne peut être vraiment identifié. Même les proches ne se reconnaissent pas entre eux dans cette masse anonyme des corps d'une certaine manière presque liquides, masse indistincte à cause de l'obscurité. Cette vue du cylindre n'est pas sans rappeler l'image des proches qui s'écrasent, qui marchent les uns sur les autres, abrutis par leur aveugle instinct de survie durant les « marches de la mort » lors des évacuations des camps nazis qu'évoquent de nombreux récits des survivants :

pour ce qui est à l'heure qu'il est la seule qui sera de chiffrer le nombre de ceux restés fidèles qui inlassablement vont et viennent sans jamais s'accorder le moindre repos et de ceux qui font halte de loin en loin et des sédentaires et des soi-disant vaincus qu'il suffise d'affirmer qu'à l'heure qu'il est à un corps près malgré la presse et l'obscurité les premiers sont deux fois plus nombreux que les deuxièmes qui sont trois fois plus nombreux que les troisièmes qui sont quatre fois plus nombreux que les quatrièmes soit cinq vaincus en tout et pour tout. Parents et amis sont bien représentés sans parler de simples connaissances. La presse et l'obscurité rendent difficile l'identification. À deux pas de distance mari et femme s'ignorent pour ne parler que du lien intime entre tous. Qu'ils se rapprochent encore un peu jusqu'à pouvoir se toucher et échanger sans s'arrêter un regard. S'ils se remettent il n'y paraît pas. Quoi qu'ils cherchent ce n'est pas ça (Beckett, 1970, 31-32).

Antoinette Weber-Caflische, en analysant l'univers du *Dépeupleur*, évoque une « société humaine exclusivement comme une collection de corps » (Weber-Caflisch, 1994 : 31), une société de cylindre « appréhendée dans des conditions de pensée qui ne semblent

pas convenir de façon naturelle à une société humaine » (Weber-Caflisch, 1994: 33). « Les deux cent corps humains du « petit peuple », dit-elle, sont appréhendés comme des objets considérés sous l'angle de la matière prise abstraitement » (Weber-Caflisch, 1994 : 31). Pour cela, Weber-Caflisch distingue aussi trois caractéristiques : les corps sont réduits à leur position dans le cylindre, ils sont exposés à l'« usure » de leur « matière » (Weber-Caflisch, 1994 : 32) plutôt qu'à la mort et enfin, l'amour auquel ils s'adonnent se réduit à une « mécanique des corps solides » (Weber-Caflisch, 1994 : 33). En effet, le « petit peuple » du cylindre dans lequel on n'hésite plus à voir l'univers concentrationnaire avec un « peuple », une race en fait destinée à l'extermination, se montre comme une masse anonyme où chacun est dépossédé de son image.

Le corps, « c'est le même inconnu que toujours, le seul pour qui j'existe, au creux de mon inexistence » (Beckett, 1955 : 153), dit Beckett déjà dans les années 50.

Progressivement, dans chaque texte, on observe le corps devenir inconnu, sa figure s'effacer. Ainsi, pendant que Molloy n'arrive plus à se reconnaître et Malone a peur de se voir, le narrateur de *L'Innommable*, quant à lui, est dépossédé de son visage. Son récit « se construit à partir de la position extra-biologique du narrateur » et « nous parvient par l'intermédiaire d'une voix qui se situe en dehors des bornes de la vie humaine » (Houppermans, 2006 : 252), ce qui amène d'ailleurs David Houston Jones à voir dans *L'Innommable* une sorte de récit posthume du « musulman ».

Sur la scène beckettienne, on remarque de plus en plus que les géométries de ces figures irreconnaissables, mais qu'on parvient encore à apercevoir, se brisent en se confrontant aux ombres, ce qui donne à voir une dynamique de la défiguration. Cette dernière contribue à l'effacement. Les figures qui rôdent sur scène sont constamment déstabilisées. La défiguration se réalise aussi à ce niveau-là : entre les ombres éphémères et encore les lumières mouvantes, au niveau de *opsis*, fragile et incertaine.

Dans *Comédie et actes divers*, Grossman souligne que « la mise en scène méticuleuse des voix et de l'éclairage transforme les têtes en d'étranges objets esthétiques lumineux et sonores, qui surgissent comme détachés de l'ombre. » (Grossman, 1998 : 106). Des corps des trois protagonistes dissimulés dans les jarres, grâce au projecteur qui se

braque sur eux, on aperçoit uniquement les visages. Or, ces visages sont « sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. » (Grossman, 1998 : 106) :

la lumière beckettienne a ceci d'unique qu'elle laisse entrevoir une mémoire en même temps que l'oubli – observe l'auteur de *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett*. – Des paysages intérieurs émergent mais se sont déjà évanouis, une matière fantôme surgit dans le hiatus d'un effacement... (Beaujeu, 2010 : 15).

L'image du corps humain chez Beckett, qu'elle soit gravée dans la pierre comme dans *Mal vu mal dit* ou à peine dessinée par l'ombre, devient de moins en moins saisissable, car elle est menacée par la noirceur et les paupières qui se ferment malgré cette obsession de garder les « yeux écarquillés », de ne pas s'endormir, de ne pas se perdre de vue.

Les yeux qui se ferment dans *L'Innommable* (Beckett, 1953 : 41), comparé à un rideau qui tombe (Beckett, 1961 : 21) dans *Comment c'est* et enfin, les yeux de l'aveugle de *Fin de partie* contrastent avec le motif de plus en plus récurrent des yeux écarquillés. Les yeux « clos écarquillés » (Beckett, 1991 : 12), et dans *Le dépeupleur* et dans *Cap au pire*, symbolisent à la fois l'insoutenable mal que fait la lumière et l'insupportable vue de l'image du corps, irreconnaissable, de plus en plus monstrueuse. Ainsi, le spectateur s'étonne tout d'abord devant cette image. Par la suite, il ne peut qu'en être effrayé :

Il est debout. Voir dans la pénombre vide comment enfin il est debout. Dans la pénombre obscure source pas su. Face aux yeux baissés. Yeux clos. Yeux écarquillés. Yeux clos écarquillés.

Cette ombre. Autrefois gisant. Maintenant debout. Ça un corps? Oui. Dire ça un corps. Tant mal que pis debout. Dans la pénombre vide (Beckett, 1991 : 12).

Dans le cylindre, les yeux qui s'écarquillent « toujours davantage » pour voir et pour se voir sont dévorés finalement par la lumière, les prunelles finissent par « se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée tout entière. » (Beckett, 1970 : 34-35)

Dans *L'écriture ou la vie*, Semprún s'attarde aussi sur la notion du regard. Il constate que la plupart du temps, les détenus en sont démunis (Semprún, 2012 : 743). « Éteint, leur regard, obnubilé, aveuglé par la lumière crue de la mort » (Semprún, 2012 :

743) correspondrait au regard éteint, « fait pour fuir » (Beckett, 1970 : 44). « La lumière crue de la mort », ainsi qu'une « lumière affaiblie d'une étoile morte, leur œil » (Semprún, 2012 : 743) évoquée par le survivant, laisse songer à cette lumière dévoratrice qui domine l'espace du cylindre du *Dépeupleur*.

Morane, seul après le départ de son fils, contemple les déformations de son image. Il observe son corps se métamorphoser, vieillir, se ruiner. L'eau la défigure. Et ce visage qui se dérobe dans le flou est la première strate de son corps où s'impriment les transformations et où se donnent à voir aussi la monstruosité :

je dois dire que je ne prêtais qu'une attention distraite à ces pauvres figures, où sans doute mon sentiment de débâcle cherchait à se contenir. Et le fait de ne pas y travailler davantage marquait encore combien j'avais changé déjà et combien il me devenait indifférent de me posséder (Beckett, 1951 : 198).

« Se posséder » ne signifie-t-il pas tout d'abord se reconnaître à travers le reflet de son visage? Mais il faut encore pouvoir regarder. La défiguration qui se joue sur le visage en l'effaçant n'annoncerait-elle pas finalement la dépossession de soi?

Dans *Philosophie des images*, Jean-Jacques Wunenburger montre à quel point la question de l'image et de son reflet reste pourtant ambiguë :

D'un côté, l'image est accusée d'être une forme sans véritable inscription physique, pur reflet de surface sur laquelle on ne peut mettre la main; en ce sens, elle s'apparente au monde des fantômes, des ombres, dont l'apparence n'existe que par d'autres êtres. Platon voit dans la magie des miroirs une source « d'objets apparents sans aucune réalité », qui est responsable de la démission de la raison devant toutes les illusions d'optique. De même pour Plotin [...] : « L'être qu'en elle (la matière) est un non-être, semblable à un jeu fugitif; tout ce qu'on croit voir en elle se joue de nous et n'est qu'un fantôme, exactement comme en un miroir où l'on voit l'objet apparaître ailleurs qu'à l'endroit où il est situé. En apparence le miroir est plein d'objets et paraît tout avoir, mais il ne contient rien. » Mais d'un autre côté, la défiance à l'égard de l'image en miroir s'inspire de son imitation trop parfaite de la réalité. En ce sens, son défaut vient moins de sa puissance trompeuse, de la dissemblance qu'elle impose à son modèle, que de son excès de ressemblance (Wunenburger, 2001 : 169).

En espérant dans le miroir trouver son imitation parfaite, c'est-à-dire son fidèle reflet, le corps concentrationnaire n'y voit guère de ressemblance avec l'image qu'il connaît de lui-même et dont il croit se souvenir. Ainsi, il découvre le visage défiguré auquel il ne s'identifie point et qui l'effraie dans la mesure où il « s'apparente » plutôt au « monde des fantômes ». C'est donc un monstre à la figure défaite qu'il voit en face.

Chez Beckett on est sans cesse en quête de cette image pourtant, en quête du visage humain aussi, même s'il effraie. Elle obsède. Avant que le visage ne devienne impossible à voir, il est de plus en plus insupportable pour le détenu ainsi que pour le personnage beckettien d'être vu. « Horn venait la nuit. Je le recevais dans l'obscurité. J'avais appris à tout supporter sauf d'être vu », dit le protagoniste d'un des textes de *Pour finir encore*. Plus loin, il ajoute : « Ça faisait cinq ou six ans que personne ne m'avait vu, moi tout le premier. Je parle du visage que j'avais tant sondé, jadis et naguère. » (Beckett, 1976 : 29)

Cette hantise justement de ne pas être vu se transforme aussi en peur de sa propre image et par la suite, peur de son effacement et de sa monstruosité.

Dans *Film* que Beckett réalise avec Buster Keaton en 1964, le visage est détourné tout au long, fuyant : « Le protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ), le premier en fuite, le second à sa poursuite » (Beckett, 1972 : 113). On le poursuit, on le persécute tout en étant aussi persécuté par ce visage invisible, probablement monstrueux : « Jusqu'à la fin du film, O est perçu par Œ de dos et sous un angle ne dépassant jamais 45°. Convention : O entre en *percipi* = ressent l'angoisse d'être perçu, seulement lorsque cet angle est dépassé » (Beckett, 1972 : 113). L'angle 45° est un « angle d'immunité » (Beckett, 1972 : 114). À travers le regard des passants qui le croisent lors de sa course effrénée dans la rue, ensuite, dans l'escalier, et dont il veut à tout prix se libérer (Beckett, 1972 : 117) de la même manière qu'à travers le regard des soldats lors de la libération des camps décrit par Semprún, on lit encore ici cette épouvante qu'évoque le survivant : « ils ne sont pas surpris, ni intrigués. C'est de l'épouvante que je lis dans leurs yeux » (Semprún, 2012 : 735). En même temps, le protagoniste du *Film* fuit, terrifié par l'idée de devoir faire face à l'absence de son visage, à sa monstruosité qui se refléterait à travers le regard de l'autre. « C'est l'horreur de mon regard que relève le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté. » (Semprún, 2012 : 735) – raconte Semprún au moment où il fait face à ce regard épouvanté du spectateur. Dans *Film*, le

protagoniste fuit ce regard tout en fuyant le reflet de son visage irreconnaissable et impossible à accepter comme le sien. Il fuit aussi pour se libérer du regard (Beckett, 1972 : 117), dans la peur de découvrir dans le miroir un vide à la place du visage, ou un inhumain, un monstre.

Le regard ne parvient ni à se saisir complètement de l'image, ni à se libérer de l'envie de le voir. Ce mystère du visage dissimulé et en même temps de la quête de ce visage trouble une grande partie de l'œuvre beckettienne. Dans *Soubresauts* aussi « tel quelqu'un » reste flou, « vu toujours de dos où qu'il aille » (Beckett, 1989 : 11). Il fuit aussi lui-même devant son propre reflet. De la même manière que dans *Film*, insupportable pour les autres comme pour lui-même, son image le terrifie et le hante. « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe » finalement, précise Beckett dès le départ dans *Film*, « sur l'insupprimable perception de soi » (Beckett, 1972 : 113).

On trouve une correspondance terrifiante entre les témoignages sur la destruction progressive, la dévoration et enfin l'effacement lent de la figure humaine des détenus des camps nazis et la défiguration qui aussi évolue vers l'effacement troublant de la figure humaine dans l'univers de Beckett. Loin du regard, « présences sans visage », « larves » résidant « aux confins de la vie et de la mort », « [les détenus] renonçaient à toute qualité et devenaient des objets » (Agamben, 1999 : 58).

On remarque chez Beckett, surtout dans ses derniers textes, et dans les pièces pour la télévision, qu'à l'instar de ces quatre marcheurs de *Quad*, les figures n'ont plus de visages : tantôt le visage de la vaincue du *Dépeupleur* est « caché par les cheveux roux » (Beckett, 1970 : 46), tantôt les visages sont ensevelis dans la boue, figures dissimulées sous les capuchons (dans *Quad*), couvertes par l'obscurité sur scène, comme par exemple la silhouette masculine assise courbée, visage caché dans *Le Trio du fantôme* (1992), ou encore le visage est tourné face au mur de la fille de *Pas* (1978). Dans *...que nuages...* (1992), on voit de l'homme sur scène seulement le dos courbé « sur une table invisible » (Beckett, 1992 : 39). En plus, malgré le « gros plan sur le visage de femme », figure fantôme qu'il espère voir surgir en s'abandonnant dans l'attente, on ne peut en apercevoir que les yeux et la bouche (Beckett, 1992 : 39).

Contrairement à la caméra de *Film* qui donne l'impression de traquer le protagoniste en le suivant de près, dans la pièce pour la télévision, étant fixe, la caméra ne

donne de la scène qu'une prise de vue frontale et bornée. D'ailleurs, le caméraman qui collabore avec Beckett, Jim Lewis, rapporte que pour réaliser ...*que nuages...*, « il lui avait fallu faire sortir de l'ombre grâce à l'éclairage "un visage sans tête, suspendu dans le vide" » (Grossman, 1998 : 106), ce qui met l'accent encore une fois sur cette volonté de monter les figures floues et de solliciter les zones invisibles.

Faire mal : la torture

En dernier lieu, on note chez Beckett que, tout autant que dans les camps nazis, la défiguration du corps se réalise sous l'effet de la torture. La défiguration est incontestablement le résultat visible de l'épuisement acharné, l'empreinte de cet acharnement et de la torture sur ces corps des détenus transformés par l'expérience même de la douleur.

À part les grands solitaires en souffrance qu'on retrouve dans les textes narratifs comme *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* ou encore dans *La dernière bande* et *Compagnie*, par exemple, pour ce qui est des textes plus tardifs, l'univers beckettien, à l'instar de l'univers concentrationnaire est aussi peuplé par les couples formés selon les règles relationnelles du bourreau et de la victime. Leurs relations sont assez réduites et se définissent par les actions de « faire mal », de « se faire mal » et de « se défigurer » (Grossman, 2004). Ainsi les couples beckettien qui se forment coexistent dans une sorte de symbiose sans résistance, l'un domine pendant que l'autre trouve peut-être parfois son compte dans la soumission et la servitude.

« Pas d'autres corps chez Beckett que ceux qui souffrent, qui font et se font mal, qui se malmènent », souligne Évelyne Grossman. Ils se violent, s'attaquent, ou encore entretiennent mutuellement les rapports pervers de sujet – objet, de bourreau – victime. L'univers de Beckett est peuplé des solitaires « en couple » sadomasochistes qui se tordent, l'un pour briser et dominer, l'autre dans son fantasme peut-être non pas d'être puni mais de se laisser punir pour survivre. L'un pour l'autre est une présence nécessaire, une condition de survie. Le soumis sert son maître, lui donne à boire et à manger, le couvre s'il a froid, lui parle et lui tient compagnie; bref, sans garantir sa survie, il l'aide aussi à se maintenir en vie.

Dans *Fin de partie*, dans *Fragment de théâtre I* ou dans *En attendant Godot*, on voit ces couples qui « s'entre-déchirent » et se défigurent pour survivre. Pozzo dresse Lucky en usant de la torture physique, il le harcèle, l'insulte et l'humilie. L'entrée en scène de ce couple laisse voir sans ambivalence la relation qu'ils entretiennent :

Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, de sorte qu'on ne voit d'abord que Lucky suivi de la corde, assez longue pour qu'il puisse arriver au milieu du plateau avant que Pozzo débouche de la coulisse. Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras); Pozzo un fouet.

POZZO (en coulisse). – Plus vite! (Bruit de fouet.) [...] (Beckett, 1952 : 28).

Molloy aussi dresse son jeune fils. En même temps, il est soumis à un supérieur hiérarchique et malgré l'absence totale de ce « patron (un nommé Youdi) » (Beckett, 1951 : 144), il reste fortement intimidé par son autorité que l'on sent malsaine et qu'on découvre en partie par l'intermédiaire de Gaber. Les relations de Hamm et de Clov dans *Fin de partie*, ou encore de A et de B dans *Fragment de théâtre I*, se basent sur la soumission et la servitude, sur l'asservissement mutuel. Les couples sont formés par les personnalités complémentaires qui trouvent, chacune pour soi, son intérêt dans une telle symbiose.

La présence de « cortège des pseudo couples » que relève Grossman traduit incontestablement l'interdépendance pourtant vidée de l'affect. Ces couples siamois de « aveugle et paralytique », de « infirme et grabataire » (Grossman, 2004) se torturent, s'automutilent dans l'exercice tout à fait méthodique de la cruauté, mais de cette cruauté sans laquelle il ne survivrait pas. Le vide affectif semble donc aussi une condition nécessaire pour survivre, ce qu'évoquent souvent les survivants. Montrer ses émotions équivaut à s'exposer aux coups et probablement aussi à la mort. De toute manière, l'homme réduit par la faim et la fatigue à son instinct de survie biologique se vide des sentiments et n'entretient de plus en plus que des relations qui satisfont uniquement son corps.

Dans *L'anthropologie de la douleur*, David Le Breton, en se référant à Michel Foucault, propose une définition du supplice qui correspondrait d'un côté à cet exercice de « faire mal » chez Beckett, et de l'autre côté à la contemplation perverse de la vie retenue dans la souffrance par le sadique du camp concentrationnaire :

À la différence de la torture, le supplice relève en principe d'un ordre particulier. « Il s'agit d'une pratique réglée, écrit M. Foucault, qui obéit à une procédure bien définie; moments, durée, instruments utilisés, longueur de cordes [...] ». Le supplice culmine dans la mise à mort dans « la mesure où elle n'est pas simplement privation du droit de vivre, mais où elle est l'occasion et le terme d'une gradation calculée de souffrances : depuis la décapitation – qui les ramène toutes à un seul geste et dans un seul instant : le degré zéro du supplice – jusqu'à l'écartèlement qui les porte presque à l'infini, en passant par la pendoison, le bûcher et la roue sur laquelle on agonise longtemps; la mort-supplice est un art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en "mille morts" ». Là où la torture se donne la seule limite de la cruauté, le supplice, « art quantitatif de la souffrance », met plutôt en œuvre un rite de violence à l'encontre d'un condamné qui doit connaître dans sa chair l'application méthodique d'un protocole de douleurs (Le Breton, 2006 : 202).

On peut dire que le sadique du théâtre beckettien maîtrise l'« art de retenir la vie dans la souffrance, en la subdivisant en "mille morts" ». Ainsi, pour le détenu « chaque jour compte mille agonies et mille éternités » (Delbo, 2013, vol. 1 : 92). Il donne des coups, tape, insulte, humilie, il tire la corde, prive de nourriture, il fait mourir à petits feux. À Auschwitz comme chez Beckett, il faut agoniser à petit feu, expier lentement. Le masochiste de son côté « connaît dans sa chair l'application méthodique d'un protocole de douleurs », il « joue le jeu ». Lucky, le détenu qui veut survivre, répond bien aux supplices, il maîtrise ces codes de la soumission. Ainsi se suivent chez Beckett les « convois » au rythme de mises à mort aussi lentes que programmées et s'exerce « un rite de violence » qui commence par la transformation du corps. La soumission viendrait ici du prolongement sadique de la vie dans la souffrance, comme celui des vieux Nagg et Nell, et de l'impossibilité de mourir : celle de Hamm et du couple Winnie et Willie. Quant à Hamm et Clov, ils n'ont pas plus d'affection mutuelle. Condamnés à cohabiter comme tous les autres couples beckettien, ils deviennent interdépendants et complémentaires, un « vieux couple » père et fils entretenant cette relation où chacun domine l'autre à sa manière. Néanmoins, c'est l'infirme qui donne les ordres tout en étant aussi victime de la cruauté de Clov.

Basées sur la domination et l'aveugle soumission, ces relations sadomasochistes sont à l'origine de la dégradation du statut de l'humain, elles le transforment en un animal de compagnie, mais un animal surtout utile et obéissant. Dans *En attendant Godot*, Lucky

puant (Beckett, 1952 : 33) tel un porc (Beckett, 1952 : 59)⁵⁶ est dressé comme l'animal de trait ou de cirque. Pozzo, son maître, lui jette un os.

Arnaud Beaujeu voit dans le personnage de Pozzo l'équivalent de la cruelle figure de kapo des camps concentrationnaires :

Le sadisme de Pozzo envers Lucky transforme ce dernier en cheval de trait, en âne bête, en bête domptée. Le harnachement du malheureux lui ôte toute dignité humaine. Tenu par distance par une corde, comme par un lasso, dressé au son du fouet, Lucky obéit au pas près. [...] La pensée est d'ailleurs, pour 'Pozzo le kapo', une qualité dégradante, animale plus qu'humaine. [...] nous ne savons plus très bien si Lucky est cheval, vache, cochon ou chien. Il incarne de manière hybride toutes les bêtes à poils, toutes les sous-espèces possibles et inimaginables [...] (Beaujeu, 2010 : 91)

Kapo est aussi probablement Sapo – le surveillant dans *Malone meurt*. Mais Kapo Pozzo ne se contente pas de surveiller ou d'asservir Lucky, il le transforme en une sous-espèce. Ainsi Lucky reçoit les coups de pied, les insultes; sous menace du fouet, il doit marcher au pas, obéir aux ordres. Pareil pour Nell et Nagg de *Fin de partie* : Hamm les prive de nourriture, les place dans les poubelles à couvercles tels les rats ou les ordures.

Dans cet asservissement se montre chez Beckett la relation entre le maître et son animal. On retrouve dans l'univers beckettien ces images troublantes des hommes aux allures et aux attitudes d'animaux, des hommes qui au lieu de se laver se raclent la peau, qui se sautent à la gorge pour une miette de pain, des hommes aux dos courbés enfin, harnachés et tirant des charrettes dans les camps de concentration qu'évoquent des récits des rescapés. Comme Clov qui obéit à Hamm, Lucky se soumet totalement aux ordres de Pozzo, se laisse fouetter et avance attaché à la corde. Il n'éprouve pas de résistance. À l'instar des corps concentrationnaires en tenue pénitentiaire et aux crânes rasés, Lucky, la tête baissée, porte, apporte, avance, recule, tire et même, il récite, si c'est la volonté du maître. Dans *Fin de partie*, Clov aussi bien que A dans *Acte sans paroles I* réagissent au sifflet. Les personnages sont dressés car ils savent qu'obéir, comme dans les camps, signifie rester en vie.

⁵⁶ Cette insulte est utilisée sans retenue par les SS et les kapos dans les camps concentrationnaires.

Il faut évoquer aussi le narrateur de *L'Innommable* qui se compare à une bête née en cage, encerclé comme par ces mots dont il n'arrive pas à se défaire :

dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, ou rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes en cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et mortes nées et mortes en cage en cage nées et puis mortes nées et puis mortes, comme une bête dis-je, disent-ils, une telle bête, que je cherche, comme une telle bête, avec mes pauvres moyens, une telle bête, n'ayant plus de son espèce que la peur, la rage, non, la rage est terminée, que la peur, plus rien de tout ce qui lui revenait que la peur [...] (Beckett, 1953 : 164-165).

La réclusion des personnages de la *trilogie*, la fuite dans la forêt de Morane et de Molloy comme des bêtes sauvages capables même de ramper poursuivies par le chasseur ou encore la claustrophobie de tout un « petit peuple » dans le cylindre du *Dépeupleur*, font aussi songer à l'univers concentrationnaire en ce qu'ils montrent les hommes transformés en bêtes apeurées, isolées du reste du monde et sur lesquelles s'acharne sans limites un impitoyable et surtout omnipotent maître malgré son absence.

En plus de cet acharnement sadique qui dans l'univers d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* correspond à un exercice de pouvoir et qui a pour but d'asservir l'autre, on peut observer chez Beckett une autre forme de violence, celle à laquelle aucun espoir de survie ne donnerait de sens. C'est une violence insensée, qui dépasse l'entendement, une violence « gratuite ». Cette violence-là est complètement déchaînée et perverse et donc trouble davantage, car elle incarne la jouissance, le plaisir que ressent le bourreau nazi, le SS en uniforme qui s'acharne à faire mal à sa victime. De cette manière, le protagoniste de *Comment c'est* inflige des séries de tortures à Pim sans qu'on puisse comprendre l'origine de ce comportement :

première leçon thème qu'il chante je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle
mais droite aisselle droite il crie je les retire grand coup de poing sur le crâne
son visage s'enfonce dans la boue il se tait fin de la première leçon repos

deuxième leçon même thème ongles dans l'aisselle cris coup sur le crâne
silence fin de la deuxième leçon repos tout ça au-dessus de mes forces

mais cet homme n'est pas bête il doit se dire je me mets à sa place que veut-il
de moi plutôt on que veut-on de moi en me martyrisant ainsi et la réponse peu
à peu éparse des temps énormes

pas que je crie cela tombe sous les sens puisqu'on m'en punit aussitôt

du sadisme pur et simple non plus puisqu'on m'empêche de crier (Beckett,
1961 : 98-99).

Entre punition purement sadique et l'exercice de l'autorité sans but, mais qu'on
détecte dans l'évocation des prétendues « leçons », on ne trouve dans cette œuvre aucun
indice sur la raison d'une telle violence, violence à laquelle s'ajoute celle de l'écriture qui
« dit mal ».

Les coups sur le crâne ici – motif qui revient après Molloy qui inflige les coups
pour dresser sa mère (Beckett, 1951 : 22), des cris et des « hurlements dans la boue de vieil
enfant inétouffables » (Beckett, 1961 : 151) – nous renvoient à ces terrifiantes images des
tortures, des exercices d'expiation sur les innocents des ghettos ou des camps
concentrationnaires : cet enfant sur la potence dont l'agonie est interminable à cause de la
légèreté de son corps décrit par Élie Wiesel dans *La nuit* ou encore ces femmes dépouillées
de leurs habits, jetées dans les fosses, rouées de coups, ou des corps-cobayes des blocs
d'expériences médicales.

DÉFIGURATION DE L'ÉCRITURE

« Comment essayer dire?
Comment essayer rater?
Nul essai rien de raté. »
(Beckett, 1991 : 20)

L'écriture de Beckett se fait à l'image du corps qui la hante. De la même manière qu'une partie de ses textes est contaminée par l'épuisement dans d'interminables allers-retours de ce corps qui, déshumanisé, tel un automate, comme sur une plaque tournante n'arrive pas à s'arrêter de tourner en rond, écrire le corps défiguré c'est inscrire la rature dans la forme même du texte.

Ainsi, on retrouve aussi ce phénomène du corps qui n'en peut plus, qui tombe exténué par la marche, par ses gestes répétitifs et épuisé par la faim et les tortures que l'autre lui inflige. Ce corps défiguré par la souffrance et les coups, ce corps du « musulman » aussi qui abandonne la vie est un corps insoutenable. Il devient de plus en plus difficile de le dire. C'est tout de même à la fois cette difficulté et l'obstination croissantes de le dire que montre l'écriture de Beckett. Difficulté et obstination parce qu'on voit de plus en plus cette écriture qui traduit l'« impulsion à l'élan créatif » dictée par l'irrépressible et en même temps aussi l'insoutenable « volonté de "mieux rater" »⁵⁷ dont parle James Knowlson. Si cette écriture échoue, c'est parce qu'elle s'obstine justement à écrire ce corps défiguré, c'est cela même qui la mutile. Le corps est alors l'objet de l'écriture et la raison de sa défaite. Il se greffe sur le texte et imprime sur lui son « avoir mal » dont il a été question plus haut, sa défiguration, sa monstruosité.

Dans son étude consacrée à l'œuvre de Beckett, Llewellyn Brown se penche aussi sur la spécificité de cette écriture de plus en plus « brève », sur une certaine géométrie formelle et ses échecs finalement, l'écriture qui tente de mettre en forme ce que l'auteur de l'essai appelle l'« infigurable » et ce que je dirai alors être la marque de cette défiguration

⁵⁷ « Beckett a l'audace d'échouer. Il écrit cet échec. La question de ne pas pouvoir, c'est cela qui donne la forme de l'écriture. [...] Chez Beckett, selon James Knowlson, « la volonté de "mieux rater" donne son impulsion à l'élan créatif et à une stratégie résolument orientée vers le pire » (Terlemez, 2012 : 93).

du corps qu'on retrouve dans l'univers obsédé par la souffrance infligée aux détenus des camps nazis et dans lequel je vois donc aussi la spécificité unique de l'univers concentrationnaire :

La dimension d'étrangeté que nous retrouvons chez Beckett, peut s'entendre à la manière d'un traumatisme immémoriel, qui ne cesse de contaminer tout son rapport au langage, ainsi que nous lisons au sujet du personnage de *Mal vu mal dit* : « Comme jamais revenus d'un effroi ancien. Ou sous le coup du même toujours. Ou d'un autre encore ». Ce passage met en évidence la dimension d'innommable à l'œuvre dans l'écriture de Beckett et qui ne se laisse jamais évacuer pour laisser advenir des représentations crédibles et consistantes. Cependant, la forme ne laisse d'être un aspect incontournable pour aborder la question de l'énigme, dans la mesure où elle fait entrave à la volonté de donner du sens au texte littéraire. Au-delà de la signification qui nous offre un reflet du monde, la forme dans sa qualité structurante se montre aux prises avec ce qui est sans nom. Or cette dimension d'infigurable relève de ce que Gérard Wajcman a appelé « l'objet du siècle » et le formalisme, l'innovation technique, traduisent l'effort de l'auteur pour conférer une forme adéquate à ce qui résiste à toute mise en forme. Voir l'infigurable est à la fois ce qui fonde la forme et ce que celle-ci engendre comme son extérieur (Brown, 2008 : 7).

Si donc, selon Brown, voir l'infigurable chez Beckett engendre ou « fonde la forme », c'est pour qu'on puisse voir aussi, tel un « traumatisme immémoriel » qui s'imprimerait sur toute forme écrite, sa défaite dont la défiguration est le résultat. Au final, si chez Beckett on peut voir l'infigurable, c'est, il faut le rappeler, sans le filtre du style, en dehors de l'écriture stylisée, élaborée et à travers cette dynamique de déconstruction qui défait l'écriture de sa forme. Voir l'infigurable c'est voir comment il se matérialise et ce que cela donne comme texte et notamment, comme le souligne Brown, voir à quel point le texte annihile aussi le rapport d'équivalence entre « l'univers signifié et un référent imaginé » (Brown, 2008 : 13). J'ajouterai que voir l'infigurable, c'est tout d'abord pour le lecteur observer la destruction de la forme, son éclatement et, pour l'écrivain, donner à le voir, c'est transformer l'écriture en un matériau, la désacraliser, la mutiler, montrer son « avoir mal ».

Au niveau formel donc, la défiguration peut se traduire principalement dans de plus en plus nombreux ratages qu'on observe chez Beckett et qui rendent son écriture de plus

en plus abrupte, pénible à lire, et ce qui traduirait cette hantise du corps concentrationnaire défiguré et dévasté et qui tombe en souffrance que j'ai évoquée dans la première partie de ce chapitre.

D'un côté, on peut observer de nombreux ratages grâce aux reprises qui, à la différence des répétitions épuisantes, sont des reduplications que l'auteur emploie pour corriger le texte, pour reformuler certains passages, les précisions avortées qu'il tente d'ajouter aussi. Bref, tout un enchaînement de séries de tentatives de dire et de redire échoue finalement mais ses traces restent étonnamment gravées et donc font partie du texte, encore davantage brouillé au final, ce qui, on peut dire, affecte autant le contenu que la forme. On observe en l'occurrence ce phénomène dans de nombreux passages de *Cap au pire*, les reprises de mots et de sons que je souligne ci-dessous :

D'où la pénombre. Plus maintenant. Mieux su ne pas savoir maintenant. Mieux pas su maintenant. Su **seulement nulle sortie**. Pas su comment su **seulement nulle sortie**. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans au-delà. Sans en-delà là. Sans de-ci de-là là. Sans en-delà sans de-ci de-là là.

Où alors que là voir –

Voir pour soit vu. Mal vu. Voir désormais pour soit mal vu.

Où alors que là voir maintenant – (Beckett, 1991 : 12-13)

On remarque ici un retour des sonorités identiques, c'est-à-dire la présence des assonances qu'on relève dans : su, nul, vu, unique, lieu et de-là, deçà qui en fait, employées dans ce chaos syntaxique, au lieu de faire ressortir, par définition, une certaine harmonie propre au procédé de l'imitation qu'est l'assonance justement, laissent retentir une certaine tonalité à travers l'écho de ces voyelles. Dans l'ensemble, elles ne font que renforcer la confusion de l'expression « pour soit mal vu » et montrent plutôt des pannes lexicales ou, si l'on préfère, des « maux » de lexique qui font achopper et bloquent l'avancement. La phrase finale « Voir désormais pour soit mal vu » qui n'est d'ailleurs pas achevée, car elle ne possède pas de complément qui la rendrait nécessairement précise et utile (voir – quoi?, mal vu – quoi?), semble être en fait le résultat raté de la tentative précédente aussi mal

réussie en deux phrases : « Voir pour soit vu. Mal vu. ». Cela donnerait probablement dans la version recorrectée : « Voir désormais pour que *quelque chose* soit mal vu ». Cette phrase manque autant de logique, mais de point de vue syntaxique, elle aurait été moins « foirée »⁵⁸. Le sens de la phrase est ainsi brouillé à cause des erreurs grammaticales et syntaxiques, mais aussi à cause de l'insuffisance du vocabulaire. En effet, c'est aussi une erreur lexicale de dire « voir pour soit mal vu ». On dirait plutôt « voir » ou « regarder » *quelque chose* ou « d'une certaine façon pour que *quelque chose* puisse être vu », « bien vu » ou « mieux vu », etc.

Ainsi, dans la majeure partie du texte *Cap au pire*, on observe la présence de nombreux ratages qui confirment l'impossibilité d'élaboration de cette écriture qui à même sa forme doit montrer la défiguration du corps : « Main dans la main ils vont tant mal que mal d'un pas égal. Dans les mains libres – non. Vides les mains libres. » (Beckett, 1991 : 14). Déjà, la locution « tant bien que mal » défigurée en « tant mal que mal », et comme celle de « tant mal que pis » du début brise la logique : « Tant mal que pis encore. Soit dit plus mèche encore » (Beckett, 1991 : 7). La confusion se poursuit avec « dans les mains libres – non » corrigé en « vides les mains libres » (Beckett, 1991 : 14), précision qui s'ajoute pour mieux montrer le ratage. Il s'agit ici de cette mécanique de reprise, de reformulation qui fait revenir en arrière pour faire rater à nouveau, pour mieux rater. Plus loin, on lit :

Tous deux dos courbé vus de dos ils vont tant mal que mal d'un pas égal. Levée la main de l'enfant pour atteindre la main qui étreint. Étreindre la vieille main qui étreint. Étreindre et être étreinte. Tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Lentement sans pause tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Vus de dos. Tous deux courbés. Unis par les mains étreintes étreignant. Tant mal que mal s'en vont comme un seul. Une seule ombre. Une autre ombre (Beckett, 1991 : 14-15).

Les reduplications de mots, les reprises ainsi que ces « non » qui scandent le texte et qu'on retrouve dans certains écrits tardifs de Beckett, et particulièrement dans *Cap au pire*, bouleversent aussi la linéarité du texte et vont plutôt vers le bafouillage entendu comme phénomène d'hésitation, de perplexité lexicale, de retouches exprimées aussi

⁵⁸ J'emprunte ce terme familier à Beckett qui l'utilise comme titre dans *Pour finir encore et autres foirades*.

souvent ici par ce « non ». De cette manière, les propos sont exprimés de façon de plus en plus confuse et incohérente.

Dans son travail sur *L'Innommable*, Gauthier soulève la question de cette « parole qui se parle seule » (Gauthier, 2004). Il s'agit de la figure de l'épanorthose à travers laquelle on peut en effet observer une « stratégie narrative de *L'Innommable* » qui est celle de l'autocommentaire (Gauthier, 2004). Dans les textes plus tardifs, on peut aussi remarquer que l'auteur se reprend, mais ces autocommentaires ne font qu'affecter la syntaxe et compromettre le sens. Ainsi, les textes plus tardifs donnent l'impression d'être des chantiers abandonnés, des reprises échouées, des bribes de textes qui s'annulent :

Pire moindre. Plus pas concevable. Pire à défaut d'un meilleur moindre. Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleurs pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui réduisent dire le moindre meilleur pire. À défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire (Beckett, 1991 : 41).

Le texte « foiré » et comme démonté, où le « non » marque une certaine scansion syntaxique (Brown, 2008 : 88), est tout autant en perte de sens. Les phrases sont hachées, l'écriture est de plus en plus haletante, non linéaire. À cela s'ajoutent les mots incompréhensibles, le recours de l'auteur aux figures de style fondées sur la contradiction logique telles que l'oxymore « le meilleur pire » (Beckett, 1991 : 41). Ainsi, le lecteur est amené à faire un incessant effort pour établir ou pour reconstituer une logique grammaticale et lexicale, essayer de saisir ces propos accumulés, mais coupés car écrits de manière éclatée. Il est impossible de réussir; l'échec de cette écriture est donc tout autant un échec de lecture.

Les corps défigurés que l'écriture beckettienne a du mal à dire et qu'elle dit mal deviennent en quelque sorte palpables à travers ces difficultés-là de dire, bégaiements et bafouillages. Le texte qui a du mal lui-même à s'écrire montrerait ce mal qu'a le corps concentrationnaire. Tout se dit mal, car tout se dit dans le mal du corps :

Dit est mal dit. Chaque fois que dit dit dit mal dit. Désormais dit seulement. Désormais plus tantôt dit et tantôt mal dit. Désormais dit seulement. Dit pour soit mal dit.

Retour est encore. Tant mal que pis encore. Désormais retour seulement. Désormais plus tantôt retour et tantôt retour encore. Désormais retour seulement. Retour pour retour encore. Retour pour tant mal que pis encore.

Retour dédire mieux plus mal plus pas concevable. Si plus obscur moins lumineux alors mieux plus mal plus obscur. Dédit donc mieux plus mal plus pas concevable. Pas moins que moins mieux plus mal peut être plus. Mieux plus mal quoi? Le dire? Le dit? Même chose. Même rien. Même peu s'en faut rien (Beckett, 1991 : 48-49).

En même temps, ce que j'appelle la défiguration ou le ratage est cette écriture de la faille qu'on voit à travers de nombreux textes, ou de cette « faillite » (Beckett, 1981 : 37) évoquée dans *Mal vu mal dit*, la « maladie de la forme » comme dirait Antonin Artaud, mais qui encore ici contamine le texte pour montrer la destruction, pour « désécrire » : « à force de faillite la folie s'en mêle. À force de débris. Vus n'importe comment n'importe comment dits » (Beckett, 1981 : 37-38). Pour Beckett, il semble impossible de dire la destruction du corps autrement que par le truchement de la destruction du texte. Tout est donc dit, élaboré « n'importe comment » :

le même que lequel quel endroit on ne dit pas je n'entends pas c'est l'un ou l'autre le même plus ou moins plus humide moins de lueurs aucune lueur qu'est-ce à dire que j'ai été quelque part où il y avait des lueurs je le dis comme je l'entends chaque mot toujours

plus humide moins de lueurs aucune lueur et les bruits tus les chers bruits prétexte à spéculation j'ai dû glisser on est au plus bas c'est la fin on n'est plus on glisse c'est la suite

une autre époque encore une familière malgré ces étrangetés ce sac cette fange la douceur de l'air le noir de four les images en couleur pouvoir se traîner toutes ces étrangeté

mais progrès proprement dits ruines en perspective comme au cher dixième au cher vingtième de quoi pouvoir dire à part soi à un bleu de rêve ah si tu avais vu il y a quatre cents ans quels bouleversements (Beckett, 1961 : 33-34)

C'est déjà à partir de *Comment c'est* que Beckett commence à briser, à mal dire le mal du corps, à se reprendre, à montrer enfin ce ratage de l'écriture, progressivement et puis définitivement à dire le ratage et à rater de dire. Dans d'autres textes plus tardifs, tels que *Mal vu mal dit* ou enfin *Cap au pire*, l'auteur finit, on dirait, par courber et tordre l'écriture dans tous les sens. Il réalise cette écriture ratée dans l'éclatement de la forme, en faisant fi de la syntaxe bien faite et notamment en supprimant de plus en plus ou en bouleversant la ponctuation et l'enchaînement logique des informations ainsi qu'en brisant les structures, en échouant à se défaire de cette obsession d'une écriture dévastatrice contaminée par le corps concentrationnaire défiguré par la souffrance qui ne peut peut-être se dire autrement. Son écriture porte incontestablement l'empreinte de ce corps douloureux, blessé, en perte d'équilibre, traversé par ces forces qui l'animent pour mieux le faire tomber, méconnaissable, en perte d'image aussi. C'est une écriture du mal dire et de l'abandon progressif du corps qui a mal. Une écriture de passage aussi, pas toujours incomplète, mais en revanche décomposée en ce qu'elle reste en quelque sorte inachevée, dans l'attente d'une autre version, d'une correction, marquée par des « non » entre autres qui laissent sous-entendre « je reprends », puisqu'après « non », on reprend le motif. C'est une écriture aussi qui empile les mots faute de pouvoir bien dire et pour mieux aussi montrer l'écorchement, l'écroulement des mots « mal entendus mal murmurés mal entendus mal notés ma vie entière balbutiement six fois écorché » (Beckett, 1961 : 208).

À l'écrit, contrairement au discours oral, se corriger correspond à effacer surtout la trace de la correction, la rendre totalement invisible. Ainsi, on suppose que si Beckett se reprend, ce n'est pas pour corriger dans le sens de clarifier ou d'améliorer son écriture, mais pour exhiber en plus de l'hésitation, la mécanique même de l'écriture qui échoue, qui s'emmêle à cause de ces interruptions et des enchaînements des reprises à travers lesquels elle se défait au lieu de se faire. On est loin du corps du texte bien fait, loin non seulement de l'élaboration stylistique mais aussi du soin formel, invalidé autant par les confusions syntaxiques que par de nombreuses erreurs grammaticales présentes dans les textes de *Comment c'est*, de *Mal vu mal dit* et de *Cap au pire*.

Soudain suffit place au ressouvenir. Refermé l'œil las à cet effet ou rouvert ou laissé en l'état quel qu'il fût. Le temps que tout revienne. Finalement bons premiers pendus tête en bas deux manteaux noirs. Commencent à s'ébaucher ensuite les contours de qui dirait une caisse quand soudain suffit. Ressouvenir! Alors que tout est là pire qu'à première vue. Le grabat. La chaise. La huche. La trappe. Seul l'œil a changé. Seul l'œil peut les changer. En attendant rien ne manque. Si. Le tire-bouton. Le clou. Non. Les revoilà. Pires que jamais. Inchangés en pire. Sus œil à eux d'abord. Mais d'abord la cloison. Elle ôtée ils s'ôteraient avec. Atténuée d'autant s'atténueraient (Beckett, 1981 : 67-68).

Cette écriture est haletante et encore hâtive, mais le style télégraphique qu'on a observé pour l'écriture de l'inventaire et de l'épuisement se transforme comme sous les coups en l'écriture de l'expiation. On observe encore ici le texte scandé, haché par la ponctuation, on dirait, hoquetante, extrêmement serrée en quelque sorte, rigoureusement froide puisqu'elle supprime tout le plaisir potentiel que le lecteur aurait pu éventuellement rechercher à la lire. Ainsi, plus particulièrement dans *Comment c'est* et dans *Mal vu mal dit*, sans qu'il puisse sonder totalement les propos et être satisfait, le lecteur observe ces phrases comme des flash-back rapides et éparpillés qui lui font perdre ses repères :

tout contre tout autour enfant tu l'aurais fait dans les sablières même toi la boue plus haut que les tempes qu'on ne voie plus que trois cheveux gris vieilles moumoutte jetée aux ordures faux crâne moisissant et repos tu ne peux rien dire quand les temps finiront tu finiras peut-être

tout ça le temps de dire tout ça ma voix une voix à moi pas comme ça plus bas moins clair mais le sens et retour à Pim où abandonné deuxième partie elle peut encore finir il le faut c'est mieux plus qu'un tiers deux cinquièmes puis la dernière plus que la dernière

F donc bien profond foin de lumière vite la fin là-haut dernière chose dernier ciel cette mouche peut-être glissant sur la vitre sur le drap tout l'été devant elle ou midi gloria de couleurs derrière la vitre dans l'embrassure de la caverne et les voiles qui arrivent (Beckett, 1961 : 136-137).

Cette écriture minimaliste pourtant dans son obsession de dire les détails, même s'ils sont énumérés de manière désordonnée, décousue, donne l'impression de piétiner dans le sens d'écraser, de s'écraser, et dans le sens d'avancer avec difficulté, en faisant de nombreuses haltes et donc sans une réelle progression, comme si « quelque chose

cloche/ait/ » et échappait à cette écriture qui veut tout de même le dire pour le mal dire ou quitte à le mal dire :

Quelque chose ne cloche pas quant à un. Ce qui signifie – signifie! – signifie l’agenouillé. Désormais un pour l’agenouillé. Comme désormais deux pour la paire. La paire comme un seul s’en allant tant mal que mal. Comme désormais trois pour la tête. La tête telle que d’abord dite mal dite. Ainsi désormais. Afin de gagner du temps. Temps aux fins de perdre. Gagner du temps aux fins de perdre. Telle l’âme autrefois. Le monde autrefois.

Quelque chose ne cloche pas quant à un. Puis quant à deux. Puis quant à trois. Ainsi de suite encore. Quelque chose ne cloche pas quant à tout. Loin de clocher. Loin de clocher (Beckett, 1991 : 25).

Elle s’obstine malgré les échecs à piétiner en quête du mot qu’il faut dire, mais avec prudence et en tergiversant, car le mot qui donne à voir la figure dévastée du corps, le mot qu’il faut mais qui reste en même temps probablement le mot qui ne suffit ou ne convient pas : « le noir de four » (Beckett, 1961 : 34) peut-être, ou « la fosse » commune (Beckett, 1976 : 39). En même temps, l’écriture bute sans cesse comme si ces mots-là, il fallait les extraire d’un matériau à la fois trop fragile et trop destructeur. L’auteur donne l’impression de les empiler dans une tentative d’élaboration qui échoue. Le texte se construit sans cette précipitation qu’on a vue en analysant le texte de la *trilogie* dans le premier chapitre, tout en s’éclatant dans le mal dire. À l’instar du corps concentrationnaire qui s’écroule, malmené, écorché par les interminables tortures, l’écriture tombe aussi. Autrement dit, on remarque de plus en plus, dans les textes tardifs, une écriture qui, d’une certaine manière, progresse à reculons, se reprend, mais sans pour autant s’élaborer. Ce qu’elle donne à voir est son souci non pas de bien nommer mais d’essayer de nommer, en « dé-pis », en exhibant son « pire ». Elle semble condamner même l’élaboration en ce que l’élaboration gommerait le processus d’écriture et ainsi ne pourrait montrer que le pathétique, le banal, le faux. Une certaine esthétique se met en place, celle d’échouer et de faillir. Beckett nuance déjà en 1936 dans son poème « Cascando » : « pourquoi pas simplement les désespérés / d’avoir parfois / répandu un flot de mots / ne vaut-il pas mieux avorter qu’être stérile » (Beckett, 2012 : 28).

Llewellyn Brown met en avant aussi cette « esthétique de l’échec » en observant les variations de structures et de représentations dans le texte de *Cap au pire* en particulier.

Il remarque notamment que les mots « ne sauraient faire valoir une autarcie dans la mesure où ils sont décomplétés de leurs dimension de signifié, pour servir, ajoute-t-il, d'index au vide » (Brown, 2008 : 94). Les variations du mot « pire » dans *Cap au pire* donnent à voir, souligne Brown, cette esthétique de l'échec qu'il analyse d'après la version anglaise de *Worstward Ho* :

le « pire » simultanément échoue à se réaliser et se produit en empêchant l'épanouissement de représentations fiables. De ce nœud vient une expression comme « failed worse » (W 43). Il s'agit alors de faire « better worse », puisqu'il faut que le « pis » mobilise les mots selon une progression (qu'on qualifie de *better*) dans l'efficacité, pour mieux échouer et montrer le *worse* advenu dans cet échec. Ce dernier restera, à son tour, insuffisant : plus on avance, plus le « pire » restera inaccompli (Brown, 2008 : 94-94).

L'écriture défigurée de Beckett des années quatre-vingt après celle de la *trilogie* et même celle de ses pièces de théâtre que le dramaturge tient à mettre en scène lui-même exhibe l'« avoir mal » de la forme, le mal de la mise en forme, sa déconstitution. Rater de dire vaut mieux encore que ne pas dire. C'est cette écriture de Shoah, du devenir corps concentrationnaire qui donne cette forme hantée et démolie au texte composé de fouillis de « signes sans sens » :

Bing peut-être une nature une seconde presque jamais ça de mémoire presque jamais. Murs blancs chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. Bing murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais (Beckett : 1972a : 62-63).

On voit s'abolir l'écriture dans ces brisures de phrases et brisures de cadences qui peinent à se maintenir. Ces phases progressent malgré leur incomplétude et c'est une progression éclatée. Grammaticalement, tantôt sans sujet, tantôt sans verbe, elles montrent la blessure du corps qui s'écrit à et de travers. De même, dans le texte plus récent de *Mal vu mal dit* :

Fut-il jamais un temps où plus question de questions? Mort-nées jusqu'à la dernière. Avant. Sitôt conçues. Avant. Où plus question de répondre. De ne le

pouvoir. De ne pouvoir ne pas vouloir savoir. De ne le pouvoir. Non. Jamais. Un rêve. Voilà la réponse.

Que faire de l'œil soumis à ce régime? Ce goutte-à-goutte écossais. Mais voyons ne plus le rouvrir. Que chose faite. Elle faite. Ou abandonnée. Carcasse et déraison. Plus que pour récupérer. Au monde dit visible. Cette croûte. D'écœurement vite refaire le plein et le refermer. Sur elle. Jusqu'à ce qu'elle s'achève. Ou avorte. Voilà la réponse.

La huche. Visitée longuement la nuit elle est vide. Rien. Sinon au tout dernier moment sous la poussière un bout de feuille déchiquetée d'un côté comme arrachée à un memento. D'une encre à peine lisible sur l'une des faces jaunies un mot suivi d'un chiffre. Mer 17. Ou mar. Mer ou mar 17. Sinon vierge. Sinon vide (Beckett, 1981 : 46-48).

Tout est mal dit. Les phrases sont de plus en plus courtes, d'un mot si possible, taillées, arrachées. Ce texte qui se dit mal, qui s'écrit mal, mal se lit aussi. On se donne du mal pour le mal lire, comme il se doit.

Plus possible qu'à l'état de chimère. Plus tenable. Elle et le reste. Plus qu'à fermer l'œil une fois pour toutes et la voir. Elle et le reste. Le fermer tout de bon et la voir à mort. Sans éclipses. Au cabanon. Par la caillasse. Dans les champs. Dans la brume. Devant la tombe. Et retour. Et le reste. Une fois pour toutes. Tout. À mort. En être délivrés. Passer à la suite. À la chimère suivante. Ce sale œil de chair le fermer tout de bon. Qu'est-ce qui empêche? Attention.

À force de — faillite à force de faillite la folie s'en mêle. À force de débris. Vus n'importe comment n'importe comment dits. Crainte du noir. Du blanc. Du vide. Qu'elle disparaisse. Et le reste. Tout de bon (Beckett, 1981 : 37-38).

Par moment, on retrouve aussi dans le texte de *Mal vu mal dit* un retour vers l'écriture du roman qui surgit comme une erreur, presque comme une nostalgie de Proust mais qui aussitôt s'écrit avec un élan, stylisé, et se reprend pour rater à nouveau. La phrase initiale quasi proustienne échoue, car elle reste isolée et contraste avec le reste complètement éclaté.

Soir d'hiver dans les champs. La neige a cessé. Pas si légers qu'ils s'y impriment à peine. S'y sont à peine imprimés ayant cessé. Juste assez pour que la trace en demeure. À vau la neige. Où donne-t-elle de la tête lors de ces

dérivés? À hue et à dia aussi? Ou tout droit au mirage? Où lors des stations? (Beckett, 1981 : 41).

Contrairement à l'écrit, rater apparaît plus naturellement dans le discours oral puisqu'il se réalise en temps réel et, même s'il est préparé à l'avance, il garde, soit volontairement soit sans faire exprès, une partie de spontanéité. Il est banal de rappeler qu'à l'écrit en général, et par principe, on se laisse le temps d'élaborer et si le texte est corrigé, on fait disparaître les traces des erreurs corrigées.

Sur le ratage dans le discours oral, on peut lire qu'il « désigne globalement divers phénomènes qui tous se placent sous le signe de la perturbation et de la difficulté à dire : bafouillages, bégaiements d'hésitation, lapsus, interruptions inopinées de la parole, mots et phrases-valises [...] » (Barbérís et Maurer, 1998 : 43). Les ratages qu'on relève d'habitude dans le discours oral et qui lui sont en quelque sorte propres « livrent la trace de tensions qui se résolvent en dysfonctionnements » (Barbérís et Maurer, 1998 : 43). À l'oral, en ce qu'il est communicatif et fonctionnel, en ce qu'il permet au discours de se poursuivre, le ratage est même utile et perd donc son rôle uniquement négatif et perturbant. Il exprime quelque chose au-delà des mots.

Pour ce qui est de l'écriture, le ratage, celui qu'on observe notamment dans plusieurs textes de Beckett, a priori, n'est peut-être que défaite de la parole, la démonstration intentionnelle de cette défaite, de la difficulté, de l'impossible résistance à la défiguration. Il laisse voir une écriture qui hésite, qui se défait. Cette écriture défailante de Beckett en particulier dans ces textes tardifs montre ce « chantier physique de la parole et de ses dysfonctionnements » (Barbérís, et Maurer, 1998 : 43) dont parlent Barbérís et Maurer au sujet du discours oral. À travers cette forme discontinue, syntaxiquement et lexicalement incomplète, défigurée par les échecs et les erreurs de reprises, on observe une corporalité déformée, un corps dysfonctionnel et monstrueusement défiguré au point d'être méconnaissable à l'instar du corps concentrationnaire en perte irréversible de son image. Les textes de Beckett sont aussi ce « lieu où la parole se défait, devient incohérente », « lieu d'échec(/s) » (Barbérís et Maurer, 1998 : 43), bribes de Shoah.

Alors qu'à l'oral, les ratages sont des phénomènes « consubstantiels à la production normale du discours spontané » (Barbérís et Maurer, 1998 : 45), à l'écrit, leur présence est plutôt et assez exclusivement, « trace de conflit » (Barbérís et Maurer, 1998 : 45) :

Y aurait-il des ratages fonctionnels (ratages d'hésitation) et des ratages-échecs, liés à la production conflictuelle du message? En fait, il s'agit de deux versants d'un seul et même phénomène. En effet, si on peut poser qu'il y a bien deux pôles, fonctionnalité et difficulté à dire, ces deux versants sont constamment reliés. Les hésitations sont bien déjà la marque que le sujet vise une cible problématique dans son à-dire (Barbérís et Maurer, 1998 : 45).

Cette bipolarité fonctionnalité-difficulté « à-dire » liée souvent à l'hésitation est exclue du discours écrit. À l'écrit, les hésitations visibles dans les marques de rétroaction, les reprises, les signes volontairement affichés d'erreurs montrent la déconstruction du texte, la défaillance de la structure de l'écriture.

Le « discours disjoint ou sans liens logiques apparents », « les phrases brisées ou répétées » (Engelberts et Ruyter, 2008 : 336), Hubard les lie à l'aphasie « considérée comme troubles de langage ». Mis en texte par Beckett de manière intentionnelle, il serait aussi la « marque » d'une postmodernité de l'auteur : « "the destabilization of meaning in repetition and syntactic irregularity, the dissolution of a coherent semiotic function, (and) the problematic rapport of speaking subject to the spoken word" » (Engelberts et Ruyter, 2008 : 336). En effet, on retrouve de plus en plus chez Beckett des structures qui à même leur forme montrent le défaut de la nomination et le problème de syntaxe. Hubard met aussi l'accent sur « l'ordre chaotique des mots » dans de nombreux textes de Beckett, les « phrases brisées et répétées », « l'absence de sens » et « le discours contradictoire ». La différence entre « le trouble du langage et la rhétorique » résiderait « dans la présence ou l'absence d'intentionnalité ». En effet, elle relève que ce qu'elle appelle les « aphasies beckettienne » pourraient être à la fois « poésie et maladie », « texte et pathologie » (Engelberts et Ruyter, 2008 : 336). La seule « rhétorique » possible pour dire un univers, une figure, un corps reste celle du ratage. Il n'est plus possible de dire le corps défiguré de manière continue et cohérente puisque toute continuité, toute cohérence du texte pour le dire ne peut qu'accepter de se laisser contaminer par la destruction de ce corps. Ainsi, le texte devient comme un impossible registre qui inscrit la figure terrifiante du « musulman » dans sa forme. L'image du « musulman » est insoutenable et « intémoinable » (Agamben, 1999 : 43). En analysant l'exemple du témoignage de Levi au sujet d'un enfant nommé Herubinek qui se met à répéter en boucle un mot incompréhensible, Agamben évoque le

non-sens de la langue dans ce cas-là, l'indécidabilité (Agamben, 1999 : 42). On ne peut qu'échouer à témoigner, à dire ce corps « assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts » (Agamben, 1999 : 43).

D'ailleurs, Beckett expose sans détour cette rhétorique du ratage. Il rate en s'acharnant à la fois à dire et à démolir le texte, à montrer la blessure du corps du texte. Il ne cesse de reprendre, d'essayer encore de rater d'écrire encore.

Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.
D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un. Dégoûté de l'un essayer l'autre. Dégoûté de l'autre retour au dégoût de l'un. Encore et encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'au dégoût des deux. Vomir et partir. Là où ni l'un ni l'autre. Jusqu'au dégoût de là. Vomir et revenir. Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une fois pour toutes pour de bon (Beckett, 1991 : 8-9).

Cette écriture qui se tarit de plus en plus compose avec « les ombres obscurcies » (Beckett, 1991 : 51) comme dans *Cap au pire* et « les mots disparus » (Beckett, 1991 : 50). Elle cherche en réduisant l'affect « à le rapporter à un unique paradigme » qui pourrait être, selon J.-P. Martin, celui du corps justement (Engelberts et Houppermans, 2000 : 99). Elle est véhiculée par cette obsessionnelle quête du corps concentrationnaire. C'est elle qui trouble le langage, qui défigure l'écriture. On observe les phrases dénuées de sens, les mots aussi très brefs qui cherchent à donner un rythme plutôt qu'un sens au texte.

La question de la pénible inutilité du corps rejoint le problème que pose l'affect qu'on remarque aussi bien dans les va-et-vient et dans la déconstruction des personnages et du texte. On peut penser notamment au roman qui pour le collaborateur et l'ami proche de Joyce, et aussi le lecteur de Proust, représente une forme quasi supérieure et qu'il abandonnera pourtant à jamais. Toutefois, ce que Beckett hérite de Joyce est justement la réflexion sur l'infini et l'infinissable, sur l'inachèvement enfin qui se voit chez lui dans la fracture, dans le ratage et dans la destruction alors que chez Joyce c'est plutôt dans son infini « work in progress ».

Le roman beckettien se transforme en textes pour rien, textes et pièces courtes, drames et enfin en dramaticules, foirades, pochades, etc. Beckett montre de cette manière aussi l'impossibilité de l'écriture à résister à ce qu'on peut appeler l'infigurable corps concentrationnaire et que l'auteur nomme aussi l'innommable. Cette écriture reflète ou répond en quelque sorte à l'« esthétique » impossible de l'époque des camps nazis, l'époque où le progrès technologique, les sciences et les arts même contribuent à la frénésie génocidaire qui désacralise l'humain en anéantissant son corps, l'époque où enfin il devient impossible de faire le deuil des millions d'humains devenus corps concentrationnaires exploitables et qu'on brise pour les exterminer. Beckett dénote la mécanique de l'écriture pour que cette écriture désacralisée donne le reflet de cet anéantissement, de la désaffection qui accompagne la désacralisation du corps. Elle répond aussi à cette banalisation du mal qu'on a évoquée précédemment. Elle s'auto-banalise donc en faisant éclater les structures de la littérature bien faite et en corrompant les règles; elle s'attaque à la discipline, aux normes qui en résultent tout en montrant la déchirure et la souffrance du corps concentrationnaire à même sa forme. La poétique qui se dégage de cette écriture est une poétique de la défiguration et de la destruction.

La *trilogie* beckettienne composée de textes *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* de même que *Textes pour rien* à l'instar de *Watt* sont écrits encore dans la veine de nommer et de tout dire. Toutefois, il faut noter que les « marque(s) de l'incapacité des narrateurs à s'exprimer, ou celles de l'imbécilité essentielle du langage » que relève Bruno Clément dans son travail *L'œuvre sans qualités* consacré à l'écriture de Beckett, peuvent en réalité être considérées comme « instrument idéal permettant de déplacer l'intérêt du lecteur de ce qui est effectivement écrit à ce qui ne le sera évidemment jamais; c'est, ajoute-t-il, un des principaux outils du détournement d'attention » (Clément, 1994 : 184). Parmi ces marques de l'incapacité à s'exprimer, Clément met en avant entre autres l'aposiopèse, figure qu'il dit être le principal instrument ou le « principe formel » de la poétique beckettienne (Clément, 1994 : 184). Il cite quelques exemples de l'aposiopèse trouvés dans le texte de *Watt* et de *Molloy*. Voici l'exemple le plus intéressant de ce phénomène dans *Compagnie* à travers lequel on remarque la mécanique de la défiguration de l'écriture. On retrouve aussi le même phénomène comme fondement même de ce

principe de désécriture, de destruction du corps du texte dans *Mal vu mal dit* et davantage encore dans *Cap au pire* :

L'impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne. Je. Vite. Motus (Beckett, 1980 : 31).

Ce ne sont qui sait en attendant que fleurs desséchées. Aplaties. Ne que! (Beckett, 1981 : 17).

Selon Clément, le lecteur « attaché aux critères classiques (le bien dit, l'expression juste, etc.) » (Clément, 1994 : 185), ne doit finalement accorder aucune importance majeure au texte qu'il lit. Autrement dit, il est

entraîné à renoncer à lui-même (et à son simplisme) et en même temps dissuadé d'accorder aucune foi au texte qu'il lit et vers lequel il est pourtant sans cesse ramené; il doit donc se défier de lui-même (« profane ») et du texte (maladroit, incomplet, dérisoire) (Clément, 1994 : 185).

On note en effet chez Beckett de plus en plus la présence des figures de style qui dans leurs caractéristiques se rapprochent des fautes grammaticales et qui plutôt que d'être fonctionnelles font échouer la syntaxe et nous entraînent dans une lecture-spirale des dysfonctionnements de la langue. Leur dynamique est celle de la « rupture de cohérence morphosyntaxique » (Fromilhague et Thomasset, 1995 : 34). Parmi ces figures, il y a quelques-unes qu'on relève plus particulièrement dans les textes tardifs de Beckett ici à l'étude, dont l'anacoluthie qui selon les grammairiens signe la « rupture de cohérence syntaxique » en ce que « l'un des groupes syntaxiques de la phrase reste "en l'air" » et « sans ancrage syntaxique ». L'anacoluthie « proche de la faute grammaticale, n'est pas toujours facile à apprécier » (Fromilhague et Thomasset, 1995 : 34), ce qui rejoint l'idée de cette lecture difficile qui est en quelque sorte aussi une confrontation du lecteur. Il en est de même avec le phénomène de l'aposiopèse que Bruno Clément relève en grand nombre dans l'œuvre de Beckett et que Fromilhague définit comme l'« interruption du déroulement syntaxique attendu » comme une blessure du texte : « De qui les mots? Demander en vain. Ou pas en vain si dire pas su. Pas dit. Nuls mots pour lui dont les mots. Lui? Un. Nuls mots pour un dont les mots. Un? Ça. Nuls mots pour ça dont les mots. Mieux

plus mal ainsi. » (Beckett, 1991 : 24). La torture dont il était question plus haut, la douleur que subit le corps concentrationnaire et la défiguration comme blessure qui s'inscrit dans le corps sont ici visibles dans le texte.

La difficulté à nommer qui se montre comme une action faite malgré les obstacles, obstinément, est mise de l'avant sous d'autres formes aussi, telles que les flots de mots dans lesquels se suspend le sens ou au contraire, les apories. À partir de *Comment c'est*, on ne peut que constater cette hantise face à l'infranchissable impossibilité de nommer juste, c'est-à-dire, plus qu'avant, de bien dire.

On saisit aussi l'impuissance, l'aporie du langage, la banalité des mots face à cette déshumanisation de l'humain et la désacralisation totale du corps. Le manque de moyens d'expression face à cela laisse des empreintes dans l'écriture de l'après-Shoah de Beckett. Le dépérissement, la spectralisation du langage distordent en grande partie l'univers beckettien et donnent à voir dans de nombreuses œuvres l'effrayant mécanisme de l'anéantissement du corps humain :

Tout là comme lorsque sans mots. Comme lorsque plus mèche. Mais tout obscurci. Jusqu'au hiatus encore. Plus de mots encore. Plus mèche encore. Puis tout désobscurci. Les écarquillés désobscurcis. Que les mots avaient obscurcis. [...] Hiatus pour lorsque les mots disparus. Lorsque plus mèche. Alors tout va comme alors seulement. Désobscurci. Désobscurci tout ce que les mots obscurcissent. Tout ainsi vu non dit. [...] (Beckett, 1991 : 52-53).

WINNIE. Les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent. [...]. Qu'est ce qu'on peut bien faire alors, jusqu'à ce qu'ils reviennent? Se coiffer, si on ne l'a pas fait, ou s'il y a doute, se curer les ongles [...] (Beckett, 1975 : 30).

CLOV (avec violence). [...] J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire (Beckett, 1957 : 62).

Depuis *Comment c'est*, on a l'impression qu'à travers cette esthétique de défiguration et de destruction, Beckett se détache de plus en plus des mots et essaie d'abolir la poétique, de dépoétiser le texte. Les mots, dit-il, « ils sonnent presque vrai! » et l'ineptie leur fait défaut (Beckett, 1991 : 25). Ainsi, cette forme du texte qu'on voit évoluer est de plus en plus inhabituelle pour ce qui est du récit, découpée ou plutôt, brisée en strophes.

Dans *Comment c'est*, cette structure est comme « en escalier » et va en descendant, car on ne peut la lire que dans le seul ordre possible, celui du fatal enchaînement, comme suit : première partie – « avant Pim », deuxième partie – « avec Pim », troisième et dernière – « après Pim ». Elle est irrégulière et complètement débridée malgré de nombreuses conjonctions au début de ces strophes telles que : et, soit, avec, donc :

et que ne puisse jamais s'offrir au regard de

de qui

celui qui fournit les sacs

possible

à son regard le spectacle d'une part d'un seul d'entre nous vers qui personne ne vient jamais et de l'autre d'un seul autre qui ne va jamais vers personne ce serait une injustice ça c'est là-haut dans la lumière

soit en clair je cite ou bien je suis seul et plus de problème ou bien nous sommes en nombre infini et plus de problème non plus

hormis celui de pouvoir se représenter mais ça doit pouvoir se faire une procession en ligne droite sans queue ni tête dans le noir la boue avec tout ce que ça comporte d'infinitudes variées

on n'y peut rien en tout cas on est dans la justice je n'ai jamais entendu dire le contraire

avec ça d'une lenteur extrême la procession on parle maintenant d'une procession se faisant par bonds ou saccades à la manière de la merde à se demander les jours de grande gaîté si nous ne finirons pas l'un après l'autre ou deux par deux par être chiés à l'air libre à la lumière du jour au régime de la grâce (Beckett, 1961 : 192-193)

Cette succession irrégulière de strophes à longueurs disparates qui va de moins en moins dans le sens d'une continuité logique et dont on a du mal encore à comprendre la logique du découpage, est une tendance qui se poursuit dans la plupart des textes, chronologiquement, à compter de *Comment c'est*, *Compagnie*, *Mal vu mal dit*, *Cap au pire* et *Soubresauts*. Tous ces textes sont découpés de manière totalement aléatoire, phénomène qui laisse voir avant tout les brisures et les blessures. Le texte est ainsi scandé, marqué

fortement par la cadence imposée par cette désorganisation, coupé par les pauses aussi irrégulières.

On note aussi chez Beckett et plus particulièrement dans son texte *Le dépeupleur* une tendance dont l'auteur n'arrive pas ou ne veut pas se défaire : celle de rater toujours et encore, mais de rater aussi les calculs. On remarque plusieurs informations qui s'annulent et même qui se contredisent. Peu importe si cela est intentionnel ou non, ce que je veux mettre de l'avant ici, c'est la rature comme résultat d'un acharnement qui montre en plus de celle de la forme la défiguration de l'écriture à travers les erreurs qu'elle expose aussi dans ses propos. Dans *Chacun son dépeupleur*, Weber-Caflische évoque aussi cette écriture du ratage en parlant d'un certain « désordre notionnel » (Weber-Caflisch, 1994 : 19). *Le dépeupleur* pourrait bien, selon elle, être

un parfait exemple de cette forme qui, selon les termes mêmes de Beckett, admette l'intrusion du chaos alors que, affirme-t-il, le chaos semble bien être opposé même de la forme et que donc il opère la destruction de ce que l'art tient pour son être propre (Weber-Caflisch, 1994 : 9).

L'auteure de l'essai relève aussi de nombreuses erreurs de mesure, cette fois-ci peut-être bien en partie involontaires selon elle puisqu'elles seront corrigées par la suite (Weber-Caflisch, 1994 : 11-12). On a envie de se demander enfin d'où vient chez Beckett cette obsession de mesurer toutes les dimensions du cylindre au centimètre près? Pourquoi cette obsession de précision géométrique et le risque de l'écriture erronée? On dirait que l'auteur du *Dépeupleur* utilise les chiffres pour mettre en évidence, encore plus pertinemment à travers les erreurs de calcul, celles de l'écriture. Ces calculs erronés font « sursauter » Weber-Caflisch alors qu'en accumulant des informations contradictoires et en se corrigeant, Beckett valide et confirme non pas ces informations, mais, bien au contraire, l'existence même des erreurs de l'écriture qu'on retrouve dans d'autres textes à travers les hésitations des reprises et qui dans *Le dépeupleur* correspondent notamment aux erreurs mathématiques ou géométriques. Weber-Caflisch en fait une remarquable synthèse en soulignant l'étonnante « abondance des données chiffrées » (Weber-Caflisch, 1994 : 10). Dès le départ, Beckett s'attache en effet à cette précision mathématique : « C'est

l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètre de pourtour et seize de haut » (Beckett, 1970 : 7) « pour l'harmonie », dit-il, alors qu'on n'a pas l'idée de quelle nature d'harmonie peut-il bien être question. Il calcule ainsi quatre-vingt mille centimètres carrés de surface (Beckett, 1970 : 7). À la page 14, l'auteur reprend cette information en ajoutant un calcul : « Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur. Sans compter les niches et les tunnels » (Beckett, 1970 : 14). L'auteur revient une fois de plus sur les mesures du cylindre en recalculant ou en précisant que l'arène a « une surface de cent cinquante mètres carrés chiffre rond » (Beckett, 1970 : 36).

S'il retient mal les chiffres, le lecteur aura sans doute envie de s'équiper d'une calculatrice, constate Weber-Caflisch. Il pourra être surpris de découvrir ainsi que cette arène centrale est en fait bien petite : elle n'a qu'un peu moins de quatorze mètre de diamètre ($150 \text{ m}^2 : 3,14 = 47,7$, ce qui est le carré d'un rayon d'environ 7 m). Cependant, pour peu que l'on parte de la dimension de la circonférence totale au sol donnée au début du texte, soit 50 m, et que l'on en ait déduit que le diamètre correspondant est de 16 m ($50 \text{ m} : 3,14 = 16 \text{ m}$), on arrive à un résultat un peu différent si l'on emprunte la voie de la géométrie. En effet on soustrait de part et d'autre les largeurs approximatives des deux pistes extérieures : $16 \text{ m} - (1+1) - (1+1) = 12 \text{ m}$ de diamètre environ pour l'arène centrale. Celle-ci ne pourrait plus avoir alors que 113 m^2 de surface environ (Weber-Caflisch, 1994 : 11).

En fait, même si l'on accepte une marge d'erreur pour que le résultat du calcul soit un « chiffre rond », comme le veut Beckett, « les indications de la première page du texte font, quant à elles, nettement sursauter », dit Weber-Caflisch. Ce qui est d'autant plus étonnant dans ces erreurs, c'est que si Beckett utilise les chiffres et les calculs, il doit bien prendre soin de les vérifier. Ainsi, à moins de montrer un manque de rigueur de la part de l'auteur, ces inexactitudes de calculs au départ préméditées doivent montrer les erreurs et les ratages. Peu importe si l'univers du *Dépeupleur* semble être irréel, là où, le calcul est raté, l'écriture aussi échoue. Car, au lieu de monter le cylindre avec ses réelles dimensions, le texte rend son image plus confuse encore.

Si, ajoute Weber-Caflisch, le cylindre a 50 m de circonférences et 16 m de hauteur, sa surface totale (en fait, il ne s'agirait que de celle de ses murs) ne peut pas ascender à '80 000 centimètres carrés', comme l'indique la première

version du texte qui sera modifiée, soit 8 m². Elle doit être de huit millions de cm², soit 800 m². [...] On ne verra pas dans la mention de 80 000 cm² de la première page le passage à un monde aux dimensions cent fois moindre. En effet, même si, en tenant de corriger la version française, l'une des éditions américaines introduit de nouvelles variantes, ce qu'il faut bien considérer comme l'erreur sur les décimales de la première page finira par être supprimée (Weber-Caflisch, 1994 : 12).

Weber-Caflisch relève aussi de nombreuses corrections qui auraient été apportées au texte depuis sa première édition. Elle note les différences dans les versions du texte *The Lost Ones* en anglais, celle de Grove Press du premier tirage et celle de Grove Weidenfeld à laquelle Beckett lui-même aurait apporté probablement des corrections, mais aussi entre la version en anglais et celle du *Dépeupleur* en français ainsi que les différences entre la version « originale » du *Dépeupleur* et la « préoriginale » de *L'issue* (Weber-Caflisch, 1994 : 10-13).

On note également dans *Le dépeupleur* la confusion concernant la classification de la population du cylindre. Au départ, Beckett évoque quatre sortes de corps :

Premièrement ceux qui circulent sans arrêt. Deuxièmement ceux qui s'arrêtent quelquefois. Troisièmement ceux qui à moins d'en être chassés ne quittent jamais la place qu'ils ont conquise et chassés se jettent sur la première de libre pour s'y immobiliser de nouveau (Beckett, 1970 : 12).

Et enfin, « quatrièmement ceux qui ne cherchent pas ou non-chercheurs assis pour la plupart contre le mur » (Beckett, 1970 : 12-13). Il nomme à nouveau les catégories en ajoutant qu'il existe une « famille de grimpeurs » (Beckett, 1970 : 21) qui au lieu de monter tout en haut dans les niches, s'arrêtent à un certain niveau sur l'échelle face au mur (Beckett, 1970 : 21). Pour les deux dernières catégories, il précise qu'il s'agit, pour ceux qui ne quittent pas leur place, des chercheurs sédentaires et des vaincus pour la dernière catégorie.

Tout est de moins en moins clair dans ces séquences d'exposition, ou comme l'auteur les appelle, ces « aperçus ». À la page 12, on apprend que la disposition est la suivante : « un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond ». Cette information est répétée à la page 25. Mais avant, à la page 19, on apprend que c'est un « spectacle de cent quatre-vingt-cinq corps grimpeurs moins les vaincus voués au sol pour

toujours », comme si finalement il n'y avait que deux catégories de corps. La confusion est encore plus grande quand on apprend que les vaincus peuvent finalement être comptés « sur les doigts d'une main » (Beckett, 1970 : 25), qu'ils « ne sont pas forcément immobiles » (Beckett, 1970 : 25) et même qu'en fin de compte, ils « ont encore du chemin à faire » (Beckett, 1970 : 27). Visiblement, l'auteur hésite aussi bien au sujet de leur nombre que de leur nature puisque par la suite, cette quatrième catégorie définie déjà au début comme ceux qui sont assis redevient celle des « pour de vrai figés » (Beckett, 1970 : 28).

« La présence sur la piste d'un certain nombre de sédentaires assis ou debout contre le mur » (Beckett, 1970 : 23) est aussi rappelée à cette différence près que cette fois-ci, il est noté qu'ils sont « pratiquement morts aux échelles », ce qui surprend d'autant plus que jusqu'à maintenant ils sont décrits plutôt comme ceux qui, contrairement aux vaincus, peuvent se lever si cet irrépressible besoin de chercher s'empare d'eux à nouveau, ou sinon, ils n'abandonnent pas et continuent à chercher avec leur yeux.

En tant que « gêne aussi bien pour le transport que pour l'attente ils sont néanmoins tolérés » et on les appelle aussi du coup les demi-sages (Beckett, 1970 : 23). C'est pourquoi en principe, que les chercheurs ne peuvent pas leur marcher dessus. Ainsi, on revient à la question des vaincus, qui, « collés au mur les quatre cinquièmes des vaincus tant assis que debout », peuvent être piétinés sans qu'ils réagissent (Beckett, 1970 : 24). On ne saura pas pour quelle raison il est question de quatre cinquièmes et ce qui advient au reste.

À la page 24, on apprend que les chercheurs de l'arène « ne veulent pas déborder sur l'espace des grimpeurs ». On déduit donc que les chercheurs de l'arène et les grimpeurs sont bien deux catégories distinctes. Il faut rappeler qu'ils ne sont donc pas compris dans le nombre de grimpeurs de cent quatre-vingt-cinq et comme ils cherchent en marchant apparemment puisqu'on parle de débordement possible, ils ne sont pas non plus compris dans la catégorie de chercheurs sédentaires et encore moins dans celle des vaincus. En plus, puisqu'ils constituent une catégorie de chercheurs de l'arène, ils chercheraient une issue du cylindre au sol alors que les grimpeurs, eux, en se servant des échelles, cherchent une issue dans les hauteurs. Cependant, quand le narrateur informe le lecteur sur une éventuelle et tout autant incertaine issue, il évoque deux possibilités seulement : « pour les uns, dit-il, il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant

comme dit le poète aux asiles de la nature » (Beckett, 1970 : 16) pendant que les autres « rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brillerait encore le soleil et les autres étoiles » (Beckett, 1970 : 16). Cela nous amène à poser la question suivante : si les chercheurs cherchent une issue dans les hauteurs en grimpant sur les échelles, comme il est impossible de monter autrement que cherchent donc ces chercheurs de l'arène qui ne grimpent pas? Ils tournent en rond, on l'a vu dans le précédent chapitre, ils s'épuisent d'autant plus vainement qu'il n'y a en fait rien à chercher au sol.

Ce qui déconcerte en plus, c'est que *Le dépeupleur* est un texte court qui se lit d'une traite et que les informations qui brouillent la compréhension se suivent en l'espace de quelques phrases seulement. Que l'auteur complète les informations et ajoute des données n'a rien de dénaturé, mais cette manière de passer d'un thème à l'autre pour y revenir par la suite sans faire de lien logique, sans laisser le temps au lecteur d'établir un lien, laisse penser à un brouillon de notes plus qu'à un texte élaboré et achevé. On se demande quel est l'intérêt, dans un texte si court et si dense, d'exposer les données pour ensuite les confondre. Saturation de données à peu près inutiles? Mais on peut voir qu'il y a un sens à chercher dans les incohérences, elles signalent peut-être qu'« il est impossible d'attribuer une dimension unique au discours de la connaissance qui est tenu sur le monde du cylindre, ou plutôt aux divers échantillons qui en sont proposés » (Weber-Caflisch, 1994 : 56).

On s'attend presque à des fautes d'orthographe, vu quelques erreurs de syntaxe et les raccourcis logiques, ce qu'on retrouve de plus en plus dans d'autres textes. Mais ce que le texte de *Dépeupleur* a de spécifiquement confondant c'est cette inconséquence dans certains propos, qui restent non pas inachevés mais à préciser, par exemple : « [i]l est rare que celui dont c'est le tour veuille monter dans la même niche que son prédécesseur et cela pour des raisons évidentes qui apparaîtront en temps voulu » (Beckett, 1970 : 20). Non seulement ces raisons ne sont aucunement évidentes, mais en plus, malgré que l'auteur annonce qu'il prévoit revenir à la question, il n'y reviendra pas. De même, il est question souvent d'un premier aperçu, comme si on devait s'attendre à en avoir d'autres, différents, d'autres angles pour voir alors que ce n'est pas le cas. On en relève quelques-uns, tels que : « voilà un premier aperçu du séjour » (Beckett, 1970 : 11), « voilà en gros pour ces corps vus sous un premier angle et pour cette notion et ses suites si elle est maintenue » (Beckett,

1970 : 14). On retrouve aussi « voilà un premier aperçu de cette croyance (qu'une issue existe) en elle-même si étrange » (Beckett, 1970 : 17) et « voilà un premier aperçu du code des grimpeurs » (Beckett, 1970 : 22).

Le lecteur est tout de même prévenu d'une possibilité tout à fait probable de changement. La version de l'état du cylindre qu'il découvre grâce à ces aperçus peut délibérément être modifiée, ce à quoi en tout cas il doit s'attendre. Rappelons que Beckett a du mal aussi à achever ce texte. On peut supposer qu'il le rate. Il interrompt d'ailleurs l'écriture du *Dépeupleur* pendant quatre ans durant lesquels notamment, il écrit *Bing*, texte qu'il dit lui-même être une miniaturisation du *Dépeupleur* qui s'intitulait initialement *L'Issue*.

C'est sans doute à cause des nombreux calculs et de leurs confusions qu'on se perd dans ce texte, certes, mais en même temps, on n'a pas le choix que de s'en distancier, car tout élément y est fictionnel, ce à quoi contribue la forme de cette écriture particulièrement statique. Il est vrai que les questions de « typologie, de mécanique, de cinématique ou de thermodynamique » occupent étonnamment une grande partie d'un si court texte de ce récit intentionnellement de pure fiction comme le souligne Weber-Caflisch (Weber-Caflisch, 1994 : 55) pour combler le manque des propos essentiels et de leur élaboration stylistique. Ainsi, on retrouve des phrases qui non seulement n'apportent rien à la compréhension de cet étrange univers du *Dépeupleur*, mais qui ne veulent rien dire : « Tant il est vrai que dans le cylindre le peu possible là où il n'est pas n'est seulement plus et dans le moindre moins le rien tout entier si cette notion est maintenue » (Beckett, 1970 : 26).

Cette expression « si cette notion est maintenue » revient à plusieurs reprises et ne fait qu'ajouter de l'hésitation, de l'incertitude à la lecture. Le lecteur doit tout d'abord « imaginer » l'univers du cylindre : « le cylindre est la fiction que produit cette énonciation fictionnelle » (Weber-Caflisch, 1994 : 52). Ensuite, il doit bien accepter l'échec de son imagination, accepter que *Le dépeupleur* soit un récit dans lequel il ne faut pas à tout prix chercher un sens, que tout n'est pas dit : « Voilà en gros les grandes divisions du sol et les droits et devoirs des corps dans leur passage de l'une à l'autre. Tout n'a pas été dit et ne le sera jamais » (Beckett, 1970a : 42).

« *Le Dépeupleur* propose des énoncés qui s'exposent comme sens, qui supposent des sens, sans reconnaître l'autorité du sens » (Weber-Caflisch, 1994 : 52), affirme Weber-Caflisch et elle ajoute :

Le Dépeupleur n'est pas un récit au sens courant du terme, mais qu'il expose plutôt une série de « phases » ou d'états d'un monde lié à des « notions » tournantes, que ces états soient supposés prévus, prévisibles, envisageables, ou ne soient pas considérés comme tels (« Ce ne sera plus alors la même lumière ni le même climat sans qu'il soit possible de prévoir ce qu'ils seront » (D 14); « si tant est que le noir les attende » (D 18); « l'impensable premier jour » (28); « à l'heure [...] du commencement impensable comme la fin » (30-31), etc.). [...] (Weber-Caflisch, 1994 : 53).

À partir de *Comment c'est*, les récits de Beckett s'écrivent dans une sorte de hantise qui coupe le souffle. On peut être d'accord avec Angel-Perez qui observe que dans son écriture, Beckett évite l'esthétisation de la douleur et, j'ajouterais, du mal en général, pour ne pas entraîner le spectateur dans le voyeurisme et dans le plaisir sadique. Au contraire, Grossman parle plutôt d'une esthétique beckettienne de la mort. Je remarque la présence d'un certain degré de perversité nécessaire pour ne pas décrocher du texte beckettien et continuer à le lire malgré la défiguration qui cultive l'écart entre les mots et le monde qu'ils sont censés signifier. Le texte-ébauche qui ne s'arrête pas d'échouer, déstructuré, dit la torture, mais en même temps, il s'abat sur le lecteur comme une torture de la lecture. Ainsi, le lecteur a l'impression de subir le supplice « de la goutte d'eau ».

L'écriture beckettienne « sans affect » (Grossman, 1998) ou encore « désaffectée », mais haletante et brutale, s'adapte à la torture comme si elle-même se faisait mal aussi :

ensuite de ma jambe droite jetée en travers emprisonne les siennes on voit le mouvement prends l'ouvre-boîte dans ma droite le descends le long de l'échine et le lui enfonce dans le cul pas le trou vous pensez bien la fesse une fesse il crie je le retire coup sur le crâne il se tait c'est mécanique fin de la première leçon deuxième série repos ici parenthèse (Beckett, 1961 :105).

Le manque de ponctuation, les répétitions obsessionnelles et les strophes en bloc rendent l'écriture de *Comment c'est* mécanique, à tel point que son rythme rappelle celui des battements des machines, comme un bruit de la production du texte à la chaîne. L'inquiétude ou le malaise de ce texte semble se lire à travers ce qu'il contient d'impitoyable au niveau formel, quasi industrialisé. C'est une écriture qui rappelle par moments les mouvements du ballet mécanique du Bauhaus où fusionnent dans une sorte de figure hybride l'organiquement fragile et l'incroyable mécanique, le corps et la machine. Elle est crue, non élaborée et hachée, mais aussi convulsive – ce qui se lit dans cette rythmique saccadée qui renvoie à la fois au corps qui a mal, au rythme irrégulier de sa respiration et au rythme d'une pure mécanique discontinue mais persistante.

L'écriture de Beckett fait mal aussi. Elle est en quelque sorte sadique, non seulement parce qu'elle décrit les rapports sadiques, mais parce que dans les halètements, les répétitions, les « cri-tures », elle martèle, elle donne des coups. Cruellement, elle s'acharne à faire mal :

première leçon thème qu'il chante je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle
main droite aisselle droite il crie je les retire grand coup de poing sur le crâne
son visage s'enfonce dans la boue il se tait fin de la première leçon repos

deuxième leçon même thème ongles dans l'aisselle cris coup sur le crâne
silence fin de la deuxième leçon repos tout ça au-dessus de mes forces

mais cet homme n'est pas bête il doit se dire je me mets à sa place que veut-il
de moi plutôt on que veut-on de moi en me martyrisant ainsi et la réponse peu
à peu éparse des temps énormes

pas que je crie cela tombe sous les sens puisqu'on m'en punit aussitôt

du sadisme pur et simple non plus puisqu'on m'empêche de crier (Beckett, 1961 : 98-99).

À juste titre, Grossman souligne au sujet du texte *Comment c'est* que « rythme brisé, cadence syncopée, "spasme énonciatif" d'une narration qui peine à s'écrire, le texte tout entier mime dans sa syntaxe et son dispositif phonique la lutte d'un sujet pour se dire » (Grossman, 2004 : 58). J'ajouterai que ces défaillances syntaxiques et une sorte d'étourdissement phonique « miment la lutte » du corps et du texte pour poursuivre et

survivre. Il y a dans ces énoncés les spasmes du torturé, les derniers cris de l'impossible survivance aux interminables tortures.

Se confronter à l'écriture de Beckett signifie par moment porter en cachette le regard du sadique sur le torturé – une sorte de perversion qui se réveille sans doute dans une lecture confuse. La lecture inévitablement hâtive laisse voir à travers l'absence de toute ponctuation aussi ces incontrôlables spasmes du texte qui s'écrit en se découpant, dans les suffocations et en faisant suffoquer. La lecture est un effort physique, certes. Elle provoque le malaise, la honte peut-être et pourtant, elle est un certain mélange de plaisir aussi et de résignation de donner des coups ou bien d'en prendre :

Diabolique compulsion de répétition dans laquelle est pris le narrateur de *Comment c'est*, dit Grossman : tentant inlassablement de rejouer avec une violence et un sadisme extrêmes une impossible désintringation de l'autre, il se débat dans l'amour-haine de sa « viande congénère » (Beckett, 1961 : 20) (Grossman, 2004 : 65).

On est pris à notre tour dans cette « diabolique compulsion » à la lecture du texte, on « se débat » avec l'étrange cadence de l'écriture cannibale qui frappe, qui coupe le souffle, qui s'acharne à dévorer et qui se consomme elle-même. On retourne le regard aussi, car à force de l'entendre dire de façon répétée et sans répit, on se laisse entraîner dans ces séries de tortures, dans cette écriture-torture sans répit et sans trêve. Dans une pulsion du lire sadique tout de même, mais à laquelle cette forme de l'écriture nous condamne, on finit par porter ce regard en quelque sorte sadique sur ces deux types de corps : l'un malmené, défiguré, et l'autre satisfait, infligeant les souffrances. En effet, les blancs imposent régulièrement une cadence, un rythme sur mesure, mais les strophes qui mesurent tantôt deux lignes tantôt une demi-page cassent la régularité pour que, à l'instar du mal infligé au corps concentrationnaire, on ne cherche pas à trouver une logique ou une harmonie au texte :

pas de précisions pas de problèmes, mais depuis le temps que nous voilà ensemble bien des couples s'en contenteraient se verraient mourir sans une plainte ayant eu leur compte

et Pim tout ce temps un temps énorme pas un mouvement sinon des lèvres et par là le bas du visage pour chanter crier et convulsif de loin en loin de la main droite pour que tourne vert pâle l'heure qu'il ne verra jamais et ceux mal gré bien sûr par moi imprimés Pim n'a pas mangé

[...] je lui ai offert à manger écrasé contre la bouche perdue dans les poils la boue ma paume dégoulinante de foie de morue ou similaire bien frotté pleine perdue s'il se nourrit encore c'est de boue si ça en est je l'ai toujours dit cette boue par osmose à force à longueur de temps par capillarité

par la langue quand elle sort la bouche quand elle s'entrouvre les narines les yeux quand ils s'entrouvrent l'anus non il est à l'air les oreilles non plus

l'urètre peut-être après pisser la dernière goutte la vessie qui d'avoir tant refoulé aspire un instant certains pores aussi l'urètre peut-être un certain nombre de pores (Beckett, 1961 : 102-103).

Cette écriture-torture beckettienne au « ton monocorde » (Grossman, 2004 : 59), rappelons-le, est une écriture du manque. Elle se veut blanche et sans affect. À la fois dans la troublante lenteur et la déstabilisante précipitation, elle se réalise aussi comme si elle était supplice. Elle fait mal. À force de se réaliser sous la torture, elle-même devient cruauté. « La cruauté chez Beckett est désintégration lente, supplice chinois de la goutte d'eau [...] », souligne Grossman (Grossman, 2004 : 55). Autrement dit, l'écriture en plus de montrer la défiguration à travers sa destruction formelle, dit et incarne cette cruauté avec laquelle s'acharne le bourreau sur la victime, cet exercice de pouvoir du bourreau, la violence des Nazis envers les détenus des camps concentrationnaires que j'ai évoquée plus haut et qui signe à la fois l'insensée haine des uns et l'insignifiance totale des autres :

comme quoi par exemple notre parcours une courbe fermée où si nous portons les numéros allant de 1 à 1 000 000 le numéro 1 000 000 en quittant son bourreau le numéro 999 999 au lieu de se lancer dans le désert vers une victime inexistante se dirige vers le numéro 1

et où le numéro 1 délaissé par sa victime le numéro 2 ne reste pas éternellement sevré de bourreau puisque ce dernier nous l'avons vu en la personne du numéro 1 000 000 arrive de son pas le meilleur jambe droite bras droit pousse tire dix mètres quinze mètres (Beckett, 1961 : 183).

Cette cadence saccadée du texte, trouée par les nombres et les mesures, laisse entendre comme un bruit monotone de train – au rythme des battements du fer contre le fer ou de la chair contre la chair. En plus des mots qui scandent un sens sans pouvoir dire les noms des victimes, sans pouvoir répéter les mots des victimes, on lit dans la dernière partie de *Comment c'est* la défiguration à travers la transformation des mots en chiffres qui correspondraient peut-être bien aux numéros de matricule tatoués sur les avant-bras des détenus des camps nazis – les chiffres qui remplacent les noms, les chiffres qui remplacent les mots. Tout devient calcul mathématique, un corps correspond à un chiffre.

Dans les camps, à leur arrivée, tous les déportés perdaient leur nom en échange d'un numéro de matricule. Les chiffres sont omniprésents dans l'entreprise nazie, notamment dans les registres et les listes des convois. Les humains sont devenus les nombres. Chez Beckett, la répétition de nombres précis dont on ne comprend pas le sens ainsi que l'insensé propos d'un texte aussi écrit sous une forme éclatée et répétant les chiffres, finit par nous montrer le lien à faire entre « bourreaux » et « victimes » et 814 mille :

le 814 327 peut parler mot impropre les bourreaux étant muets nous l'avons vu deuxième partie du 814 326 au 814 328 qui peut en parler au 814 329 qui peut en parler au 814 330 et ainsi de suite jusqu'au 814 354 qui de cette façon peut connaître le 814 326 de réputation

similairement le 814 326 peut connaître de réputation le 814 345 le 814 344 en ayant parlé au 814 343 et celui-ci au 814 342 et celui-ci au 814 341 et ainsi de suite jusqu'au 814 326 que de cette façon peut connaître le 814 345 de réputation

rumeur transmissible à l'infini dans les deux sens

de gauche à droite par confidences du bourreau à sa victime qui les répète à la sienne

de droite à gauche par les confidences de la victime à son bourreau qui les répète au sien

tous ces mots je le répète je cite encore victimes bourreaux confidences répète cite je et les autres tous ces mots trop forts je le dis encore comme je l'entends encore le murmure encore à la boue seul l'infini à notre échelle (Beckett, 1961 : 186-187)

Cette écriture qui se chiffre ici dans *Comment c'est* ou encore comme on l'a vu dans *Le dépeupleur* et dans *Quad*, en plus de montrer l'échec des mots chez Beckett, révèle selon moi une hantise du corps concentrationnaire réduit à un numéro de matricule ainsi qu'une hantise du lieu concentrationnaire réduit uniquement à ses dimensions fonctionnelles. De plus, écrire l'absurdité de cette précision chiffrée à laquelle celle des noms n'a pas d'égal, ce souci de calcul ainsi que la démonstration de constantes erreurs, montre à quel point chez Beckett les chiffres prennent la relève là où les mots ne peuvent plus nommer, pour mieux rater de dire « le pire » de ce corps qui ne peut pas se dire. Ce corps est aussi devenu un numéro, il n'est donc pas innommable mais plutôt sans nom.

TROISIÈME PARTIE : FRAGMENTATION, DISPARITION

Les bribes et les vides

L'écriture de Beckett révèle par bribes, à travers l'émiettement et les vides, les images insoutenables ou les images impossibles de Shoah. Elle donne le reflet de l'anéantissement, de la désaffection qui accompagne la désacralisation du corps à Auschwitz. Elle donne à voir cette production du néant, cette disparition fragmentaire :

Élément entre tous sans doute le moins coriace. Voir⁵⁹ l'instant le revoir où tout seul il s'annula. De son propre mouvement pour ainsi dire. Sans que l'œil y fût pour rien. Pour ne se rétablir de même que bien après. Comment à contre-cœur. Pour quelle raison? Pour une seule pas loin à chercher. Pour d'autres dites alors obscures. Une autre surtout. Une autre encore loin à chercher. L'attrait du cœur? Du crâne? L'enfer en deux? D'ici le rire des damnés.

Assez. Plus **vite**. **Vite** voir pour ne pas que la chaise détonne comme tout à son image. Moindre minimement. Pas plus. Bien parti pour l'inexistence comme pour zéro l'infini. **Vite** le dire. Et elle? En autant. **Vite** la retrouver. Dans ce cœur noir. Ce simili-cerveau.

La feuille. Du bout des doigts tremblants. En deux. Quatre. Huit. Les vieux doigts s'acharnent. Ce n'est plus du papier. Chaque huitième à part. En deux. Quatre. Finir au couteau. Hacher menu. Au trou. À la suivante. Blanche. **Vite** noircir.

Seul reste le visage. Du reste sous la couverture nulle trace. Pendant l'inspection soudain un bruit. Faisant sans que celle-là s'interrompe que l'esprit se réveille. Comment l'expliquer? Et sans aller jusque-là comment le dire? Loin en arrière de l'œil la quête s'engage. Pendant que l'événement pâlit. Quel qu'il fût. Mais voilà qu'à la rescousse soudain il se renouvelle. Du coup le nom commun peu commun de croulement. Renforcé peu après sinon affaibli par l'inusuel languide. Un croulement languide. Deux. Loin de l'œil tout à sa torture toujours une lueur d'espoir. Par la grâce de ces modestes débuts. Avec en seconde vue les ruines du cabanon. À scruter en même temps que l'inscrutable visage. Sans plus la moindre curiosité (Beckett, 1981 : 68-71).

⁵⁹ C'est moi qui souligne.

Mal vu mal dit, ce texte tardif de Beckett est tout d'abord découpé en strophes irrégulières pour tout « mal dire » et pour montrer la désintégration de la structure. On observe dans la première strophe de l'extrait cité une accumulation de verbes à l'infinitif, ce qui met en pièces le texte, démolit la dynamique de l'écriture et dénature aussi la lecture. En plus, ces verbes précédés souvent de préposition « pour » imposent un ton et un rythme autant impératif que rigoureux. Ensuite, dans la deuxième strophe, beaucoup plus brève, on dénote la répétition de l'adverbe « vite », cet *accélérateur* beckettien qui entraîne le lecteur dans une lecture vertigineuse et effrénée, mais aussi désaffectée et même insensée. Enfin, les chiffres qui surgissent bloquent un certain déploiement de l'écriture et contribuent à ce que cela se passe au plus « vite », dans une plus intense frénésie encore.

Dans la troisième et la quatrième strophe, je souligne les phrases que Beckett ne finit pas de construire. Elles restent nominatives, informatives, écorchées enfin, sans verbe conjugué, sans verbes à l'infinitif. Du début jusqu'à la fin, le texte ne résiste pas à la décomposition, ou plutôt, il se compose de la matière décomposée, ce que montrent ces phrases défaits et décomposés justement. On voit ici une écriture de l'éclatement, des « sans », des « moindre », de ces trous qui creusent le vide : « Sans transition de plein fouet le vide » (Beckett, 1981 : 49). Cela nous laisse sans image concrète malgré toutes ces fréquentes références au registre visuel : l'œil, le noir, les ombres.

À travers cette écriture, on observe un phénomène finalement si insaisissable qu'on ne peut que songer à la disparition, car elle est intemporelle, elle est le seul événement, le seul phénomène qui soit à la fois totalement absurde et si parfaitement réel : « Fut-il jamais un temps où plus question de question? Mort-nées jusqu'à la dernière. Avant. Sitôt conçues. Avant. Où plus question de répondre. De ne le pouvoir. De ne pouvoir ne pas vouloir savoir. De ne le pouvoir. Non. Jamais. Un rêve. Voilà la réponse » (Beckett, 1981 : 46). On a du mal à comprendre ici le contenu ou l'enjeu. En revanche, à travers ces bribes de phrases, ces bouts de textes dénaturés et sans objet visible, on voit la discontinuité et les fragments détachés.

Le mal dit du mal vu, l'impossible dit de l'impossible vu se poursuit jusqu'à la fin sans qu'on puisse saisir le sujet de ce texte. On ne saura pas qui sont les « morts-nées » ni pourquoi « avant ». Il y a « elle » : « pendant qu'elle gît tête incluse sous la couverture une

petite échappée à travers champs. Elle serait morte déjà que cela n'aurait rien de choquant. Elle l'est bien sûr. » (Beckett, 1981 : 51), « changée la pierre qui l'attire revue sans elle. » (Beckett, 1981 : 54), « Recouverte des pieds au menton d'une couverture noire elle ne livre que la tête. Ne que! » (Beckett, 1981 : 48). Son œil est « exorbite », « pupille béante nimbée chichement d'un bleu délavé. Pas trace d'humeur. Plus trace » (Beckett, 1981 : 49). On a du mal à saisir le sens de ces phrases décousues, de ces enchaînements illogiques. Le texte semble être incomplet, il manque les fragments, p. ex., entre « Quatre. Finir au couteau. » et « Hacher menu. Au trou. ».

Le manque d'image, l'absence de trace du corps entraînent dans une confusion. Ce corps n'a plus d'image, il ne peut être que mal dit.

Dans ce dernier chapitre, j'observe ce lien que je trouve aussi flagrant que bouleversant entre la disparition du corps dans l'univers beckettien qui comme une tare marque son écriture et l'anéantissement du corps dans les lieux d'extermination tels que Auschwitz, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibor, Treblinka. J'essaie de réfléchir aussi sur la différence qu'on doit faire entre la mort ou encore entre l'absence et la disparition du corps, brusque ou bien qui se réalise de manière plutôt progressive ou fragmentaire, mais au final tout autant totale, ainsi que sur la spécificité unique de cette disparition dans les camps nazis entraînant nécessairement selon les protocoles des bureaucrates l'effacement des preuves. Si l'on peut parler du souci de perfection nazi, il se manifeste sans doute avant tout dans cette énorme entreprise de production du néant dont la réalisation ultime est celle de l'effacement des traces et qui porte ce « nom commun : Auschwitz » (Blanchot) qui contamine une importante partie de l'œuvre de Beckett.

Je montre ici que chez Beckett, il n'est pas question de la mort, mais de cette disparition-là, du vide qui se creuse, du manque de la dépouille, de cette disparition préméditée et si bien programmée. Elle obsède son écriture à travers des mots qu'elle laisse, à travers des bribes d'images des corps et des lieux qu'elle projette et qu'on voit devenir de plus en plus fragmentaires, s'effacer définitivement. Ce sont des fantômes insaisissables qui surgissent des fosses ou qui, volatiles, sortent le temps d'un instant d'en dessous les cendres. Ainsi, on se heurte aussi forcément chez Beckett à la question du

fragment, de la trace qui ne peut être que fragmentaire et des restes, de ce qui reste du corps à travers l'écrit, de ce qui reste aussi de l'écrit.

Autant la *trilogie* déborde déjà des mots qui confondent et qui brouillent le sens, mais qui permettent en même temps de perpétuer une présence du corps en l'explorant et en l'interrogeant, autant les mots se raréfient, se fragmentent, se démolissent par la suite dans les textes dont la structure se déforme et tombe de plus en plus en ruines. Le roman se transforme en *textes pour rien*⁶⁰, textes-pièces courtes, drames, dramaticules, pochades, foirades, actes sans paroles dans lesquels on constate de plus en plus un inaboutissement du dire dans le « moindre ». Mais, c'est avant tout, la terreur de ne pas pouvoir nommer avec cette « voix du silence » qui est lisible déjà dans *Textes pour rien* (Beckett, 1955 : 200) et davantage intense encore dans les écrits plus tardifs qui butent plus brutalement sur l'innommable d'Auschwitz.

Les mots s'exilent, se détachent aussi progressivement bien avant *Cap au pire*. Et les fissures dans les derniers textes tels que *Mal vu mal dit* ou *Soubresauts* qui comptent à peine quelques pages se voient d'autant plus à travers ces espaces non remplis, ces espaces des « murmures » et des mots qui se sont « perdus », effacés. D'autres textes se présentent comme des fiches, des compilations de mots qui sont comme les corps figés sur place le temps d'un instant, attrapés au vol dans leur fuite, ce qu'on voit dans cette précipitation grandissante de « finir » de dire l'impossibilité de nommer : l'indicible, l'innommable, ce qui aussi ne peut être vu :

Ainsi allait avant de se figer à nouveau lorsqu'à ses oreilles depuis ses tréfonds oh qu'il serait et ici un mot perdu que de finir là où jamais avant. Puis long silence long tout court ou si long que peut-être plus rien et puis à nouveau depuis ses tréfonds à peine un murmure oh qu'il serait et ici le mot perdu que de finir et ainsi de suite n'y était-il pas déjà là même où il se trouvait figé sur place et plié en deux et sans cesse à ses oreilles depuis ses tréfonds à peine un murmure oh qu'il serait quoi et ainsi de suite [...] (Beckett, 1989 : 25-26).

On remarque ici le lexique qui renvoie au manque, à la difficulté et à l'impossibilité de dire : la répétition de « murmure », « à peine un murmure », la répétition de « mot

⁶⁰ *Textes pour rien* est un ensemble de treize textes écrits par Beckett en 1950.

perdu » ainsi que « silence ». Tout le texte de *Soubresauts* évoque une alternance de disparition et d'apparition ainsi que des coups et des cris : « Puis tant de coups et de cris sans qu'il soit réapparu qu'il ne reparaitra peut-être plus. Puis tant de cris depuis les derniers coups qu'il n'y en aura peut-être plus. Puis un tel silence depuis les derniers cris que même d'eux il n'y en aura peut-être plus » (Beckett, 1989 : 14-15).

On observe aussi l'impossibilité de dire, car, à cause des mots « perdus », le texte reste incomplet et incompréhensible. En même temps, on voit aussi l'impossibilité de cesser de dire ce corps disparu dans cette cadence d'enchaînements répétitifs, souvent sans ponctuation et donc sans répit. En effet, cette écriture semble se dégager de tout signe d'élaboration, du travail de correction ou de réécriture. Au contraire, cet acharnement à écrire sans ralentir, quitte à répéter et à mal dire à côté de cette systématique perte des mots, sont exposés dans de nombreux textes. Beckett efface l'affectivité pour échapper au pathos descriptif d'un univers qu'il ne peut qu'imaginer ou reconstituer à partir des récits authentiques des autres et qui s'impose à lui. C'est là que se trouve le réel défi de l'écrivain qui contrairement à ses contemporains (Antelme, Delbo, Levi, Roussset) n'a pas été témoin, n'a pas vécu lui-même Shoah.

Joë Friedemann fait remarquer à ce sujet que la méfiance qu'inspirent les mots aux écrivains-témoins trouve son origine dans le souci de véracité et d'exactitude. Ce dernier serait d'autant plus impossible à satisfaire pour les écrivains comme Beckett, témoin au même titre que ses contemporains de toute l'époque Auschwitz, mais témoin indirect qui n'a pas vécu les camps. De cette manière, on peut expliquer cet abandon systématique des mots et des phrases qui donne à voir sur la page les formes défaites, incomplètes et enfin les textes-lacunes, troués, les textes qui montrent le manque, le manque d'images :

pour les écrivains-témoins du phénomène concentrationnaire, entre le pourquoi de l'écriture et son comment, la distance paraît, de prime abord difficile, sinon impossible à franchir. Rien de surprenant donc, que la plupart des auteurs aient cherché à vaincre cet obstacle cardinal à la mise à jour de l'expérience des camps. Dans l'avant-propos aux *Jours de notre mort*, David Roussset, l'un des premiers à apporter son témoignage, évoque brièvement « la méfiance » que lui inspirent les mots, et fait allusion aux problèmes que ne manqueront pas de soulever, au plan de narrateur, « l'artifice du masque » et, au plan objectif, les concepts d'authenticité, de « vérité » et de « fabulation » (Friedemann, 2007 : 13-14).

Ce souci d'authenticité est aussi valable pour l'écrivain non-témoin, même s'il ne peut pas être validé. Toutefois, cette authenticité est d'une nature différente puisqu'elle ne correspond guère à la réalité documentaire. On observe chez Beckett cette poétique qui se dégage peut-être bien malgré lui des textes arides, discontinus et enfin ruinés, cette intention de se garder de tout masque et de toute fabulation narrative. L'« essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur, pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse* », souligne Semprún en se référant à Kant. « L'horreur n'est ni le mal, ni son essence. Elle n'en est que l'habillement [...], l'apparence » (Friedemann, 2007 : 24-25).

Enfin, chez Beckett, c'est l'horreur qui se lit à travers ce dépouillement d'écriture. De nombreux textes parmi lesquels on a déjà analysé *Le dépeupleur*, par exemple, sont comme des chantiers sans fin, chantiers délaissés surtout, où les travaux butent faute d'outils puisqu'il est impossible de savoir « comment dire » et avec quoi le dire. Cette écriture qui est plus qu'un choix formel ou une esthétique s'impose peut-être bien finalement comme une obsessionnelle nécessité ou une éthique.

En parlant d'un face-à-face de la dramaturgie anglaise contemporaine et de l'écriture traumatique de l'après-Auschwitz, Élisabeth Angel-Perez souligne : « il faut inventer une langue défamiliarisante – et c'est la grande idée brechtienne que l'on retrouve ici réconciliée avec le sentiment d'empathie –, une langue qui mette à distance le traumatisme pour mieux le faire comprendre. » (Angel-Perez, 2006 : 22). Beckett cherche probablement aussi cette langue à part, comme celle de *Bing* « tout su tout blanc », blanchie donc et « pâle » (Beckett, 1972a: 63), une langue autre à laquelle songeait aussi Primo Levi dans *Si c'est un homme*, avec des termes nouveaux comme, par exemple, pour décrire la faim dans les camps que le déporté dit intraduisible par les termes disponibles dans la langue courante. La langue d'avant serait impotente face à Auschwitz. Une langue enfin apoétique forcément pour Adorno, capable de « mettre à distance » la réalité et donc de réduire le risque de l'illusion de toucher à l'essentiel, seule une telle langue qui au départ ne sait pas « comment dire » pourrait donner à lire ne serait-ce qu'un fragment

d'Auschwitz. Aussi, « une langue "réaliste" », parce qu'elle s'apparenterait trop au discours historique, documentaire, serait vouée à l'échec » (Angel-Perez, 2006 : 22).

On observe que Beckett recherche une technique d'écriture neutre et formelle mais en même temps formatée dans ce qu'elle a à la fois d'absurdement rigoureux ou de répétitif dans les énumérations des détails sur les apparences matérielles d'un côté et d'éclaté, de défait dans la majorité de ses écrits de l'autre côté. Dans les textes tels que *Le dépeupleur*, *Têtes-mortes*, *Pas moi*, *Mal vu mal dit*, *Soubresauts* notamment ou encore dans *Cap au pire*, on ne peut que constater la défaite de l'écriture. L'auteur y déstabilise et défait la structure et donne à lire un échantillon de textes éclatés, formellement inclassables, des bouts de textes rédigés à la va-vite.

Ainsi, dans *Pas moi*, on lit le même type d'inventaire du corps que dans *Malone meurt*, sauf qu'à côté du compte rendu de ce corps dépiécé l'écriture se contorsionne et laisse voir cette voix qui se coupe du début jusqu'à la fin sans qu'il s'agisse d'un affaiblissement physique, d'une fatigue. À la fois, elle évoque le « flot continu » et, morcelée, elle n'arrive à rien en saisir. Au contraire donc, les phrases se coupent et ce flot est totalement discontinu :

pas que les lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces... —
quoi? ... la langue... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans
lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement
inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à
ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement...
renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne... mais avec ça
encore une... encore une idée... effrayante... oh bien après... brusque
illumination... encore plus effrayante si possible... que la sensation revient...
imaginez!... la sensation revient!... partant du haut... puis gagnant vers le bas...
la machine tout entière... mais non... au moins ça... que la bouche... la face...
jusque-là... ha!... jusque-là... puis se disant... oh bien après... brusquement
illumination... ça ne peut pas durer... tout ça... flot continu... la lutte pour
saisir... en tirer quelque chose... et ses propres pensées... en tirer quelque
chose... tout ça en — quoi?... le bourdon?... soi-disant... tout ça ensemble...
imaginez!... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres...
joues... mâchoire... pas une — ... quoi? (Beckett, 1975 : 88-89).

Les phrases ne s'achèvent pas. Les suspensions, les hésitations, les non-dits donnent aussi graphiquement l'image d'un texte troué. Les points de suspension

remplacent les bouts qui manquent. Le texte se montre incomplet, sans phrases, avec très peu de verbes. On peut dire que c'est de manière obsessionnelle qu'il est ici question du corps dont il reste très peu à voir et très peu à dire, du visage qui disparaît : langue, bouche, lèvres... . La ponctuation qui lie les bouts donne aussi graphiquement l'impression de progression, d'une continuité non pas dans la durée, mais dans le processus de disparition. Le texte suit à la trace cette disparition tout en reconstituant sous forme éclatée les fragments saisis.

Dans *Pas moi*, le texte est donc déchiré par les points de suspension et l'image du corps incomplète. Aussi, dans *Bing*, l'image des corps est affectée, elle reste plutôt floue que fragmentaire. *Bing* se lit aussi à l'instar de *Pas moi* comme un compte rendu d'état du corps sauf qu'ici, le texte ne reflète pas formellement cette fragmentation, mais plutôt une désorientation. Le texte interroge seulement cette image floue des « traces fouillis », « inachevées » du corps ou des corps aux « faces blanches », ruinés dans un univers blanc blanchi et en ruines (Beckett, 1972a : 61), effacés, « tout blancs ». Tout y est d'ailleurs pâle et blanc :

Tout su tout blanc⁶¹ corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues. Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu. Corps nu blanc fixe seuls les yeux à peine. Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. Mains pendues ouvertes creux face pieds blancs talons joints angles droit. Lumière chaleur faces blanches rayonnantes. Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc. Seuls les yeux à peine bleu pâle presque blanc. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. Brefs murmures à peine presque jamais tous sus. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc (Beckett, 1972a : 61-62).

« Blanc » est ici incontestablement couleur de manque, d'effacement, de disparition. Le corps est blanc et à peine visible, il disparaît dans ce blanc. Le gris et le bleu pâlisent et deviennent blancs. Dans ce sens, les phrases « fouillis sans sens » deviennent blanches en ce qu'elles ne montrent que ce blanc. Elles n'ont pas de verbes, ce qui nous

⁶¹ C'est moi qui souligne.

entraîne dans cette fixité et dans ce silence fixe du lieu blanc où se trouve le corps immobile aux yeux ouverts. On lit les « recroquevillements de la matière humaine » (Didi-Huberman, 2004 : 22). Elles nomment aussi ce corps blanc aux jambes cousues, de nombreux corps peut-être puisque ces répétitions pourraient suggérer la présence d'une multitude de corps qui, dans la confusion due à ce blanc, dans le fouillis, deviennent une masse indistincte. La dimension d'un mètre carré comme un contrepoids de précision de mesure ne fait que souligner l'absurdité de cette image terrifiante du corps dont il reste seulement quelques détails flous.

L'écriture qu'Angel-Perez appelle « post-traumatique » en parlant surtout de la dramaturgie beckettienne est inaugurée par l'écriture de ce « tout blanc » dans lequel le corps disparaît. C'est à travers les répétitions obsessionnelles du mot « blanc » où tout est blanc ou encore pâle avant de devenir blanc, de cette blancheur de l'effacement, du vide, de l'invisible, que se présente chez Beckett la terreur de dire et en même temps de ne pas pouvoir dire le corps blanc disparu. Beckett cherche « une langue qui soit apte à dire l'indicible, à décrire l'indescriptible. » (Angel-Perez, 2006 : 23) L'univers désert, des paysages post-catastrophiques, de la cendre, de la ruine et du néant qui marquent le début de cette période surtout dans les œuvres théâtrales beckettiennes évoluent vers une écriture coupée d'une certaine manière de tout le reste, où tout est blanchi et nul de sens. C'est une écriture tout aussi obsessionnelle et compulsive dans un premier temps et, plus tard, comme on le verra, de plus en plus hachée et fragmentaire, de plus en plus « moindre », pour reprendre les termes mêmes qui reviennent dans les textes de Beckett. Au dépeuplement de ces lieux de plus en plus restreints répondra un blanchissement-effacement, un dessèchement de la langue, son amoindrissement, sa réduction en cendres :

Une volonté d'entériner l'implacable disqualification des modes de représentation traditionnels hérités des Lumières et d'affirmer la nécessité de renouveler les langages caractérise la démarche dans laquelle s'inscrit le théâtre anglais contemporain qui ne cesse, depuis la révolution théâtrale déclenchée par l'Irlandais Beckett, d'expérimenter de nouveaux modes d'expression pour parvenir à sortir de l'impasse représentationnelle. La question qui se pose pour les dramaturges contemporains est alors bien celle de la nécessaire stylisation ou du retour au réalisme le plus cru, à un hyperréalisme, pour servir la cause de cette approche anti-réaliste de la

question de la représentation de l'holocauste et de la barbarie. » (Angel-Perez, 2006 : 23-24).

Cette écriture se définit par la défaite d'élaboration de structure. Elle devient blanche et « crue » car elle semble faire écho aux vides, aux absences et aux silences. Elle devient *crue-lle* face à cette « impasse représentationnelle », certes, mais surtout face à cette carence du langage qui deviendra donc l'objet même de cette « écriture du désastre » (Blanchot, 1980).

Ce qu'on retrouve en effet dans le théâtre de Beckett et qui évoque sans aucun doute Auschwitz et son lendemain, l'héritage des camps de mise à mort et ce qu'on a si facilement catégorisé aux côtés de Ionesco comme théâtre de l'absurde, se transforme en une écriture qui refléterait ne serait-ce qu'en partie la « production du néant ». Dans *L'écriture du désastre*, Maurice Blanchot sans parler de Beckett en particulier, donne la définition du devenir de l'écriture beckettienne, son devenir « murmures », cendres et « silences » :

Le don d'écrire est précisément ce qui refuse l'écriture. Celui qui ne sait plus écrire, qui renonce au don qu'il a reçu, dont le langage ne se laisse pas reconnaître, est plus proche de l'inexpérience éprouvée, l'absence du « propre » qui, même sans être, donne lieu à l'avènement. Qui loue le style, l'originalité du style exalte seulement le moi de l'écrivain qui a refusé de tout abandonner et d'être abandonné de tout. Bientôt, il sera notable; la notoriété le livre au pouvoir : lui manquerait l'effacement, la disparition. Ni lire, ni écrire, ni parler, ce n'est pas le mutisme, c'est peut-être le murmure inouï : grondement et silence (Blanchot, 1980 : 154-155).

On peut voir cette disparition fragmentaire, au départ du corps et, parallèlement, du texte, comme le blanc impalpable qui s'étend en couvrant tout sur son chemin, progressivement, contaminant la forme.

Le blanc est chez Beckett couleur de disparition, ce blanc scénique ou photographique où le trop-plein de lumière aveugle rend l'objet exposé invisible. Finalement, on constate que les gris, les noirs – cendres, poussières et couleurs des ombres qui dominant de plus en plus l'univers et le texte de Beckett – évoquent le deuil tout en rappelant aussi le registre de l'invisible. En pâlisant, le noir beckettien devient gris et ensuite blanc. À travers la décomposition, les répétitions obsessionnelles, le manque de progression, un appauvrissement du vocabulaire, le texte reflète cette invisibilité et cet

effacement irréversible des traces des corps disparus dont il reste parfois quelques os, le crâne, la cendre.

Dans *Pour finir encore* « la terre est couverte de ruines » (Beckett, 1976 : 38). On note un lexique qui évoque des paysages après la catastrophe, des lieux effacés, « des restes » (Beckett, 1976 : 7) où « crâne seul dans le noir », « ciel gris et sable gris à perte de vue » (Beckett, 1976 : 8). Le petit corps est « de la tête aux pieds enfoncé » (Beckett, 1976 : 8) dans la « poussière grise à perte de vue » (Beckett, 1976 : 9) devenu cette poussière qui engloutit et qui est disparition.

Le gris de la poussière qui plonge les restes, qui crée le vide, se referme au final sur le noir. La poussière s'avère finalement être la cendre et le gris devient le noir : « le noir s'y refait enfin ce certain noir que seule peut certaine cendre » (1 Beckett, 1976 : 4) du « [p]etit corps dernier état raide debout comme devant parmi ses ruines silence et fixité de marbre » (Beckett, 1976 : 11).

Autant le noir et le blanc font *fondre* les corps d'un coup ou par morceau sans qu'on puisse en retenir une trace solide, autant le gris ici reste la couleur du résidu. Le gris évoque le résultat de la réduction du corps, sa ruine, sa cendre. On l'observe dans les textes brefs des années 60 recueillis sous le titre *Têtes-mortes* ainsi que dans *Pour finir encore* hantés depuis *Fin de partie* par cette « terre couverte de ruines » (Beckett, 1976 : 35).

L'écriture s'efface et en même temps, elle trace les bouts d'images de ces ruines à travers l'effacement, qu'elles soient imparfaites, incomplètes avec le peu de mots qui restent. Elle devient elle-même trace de ces corps blancs, l'écriture du silence de la cendre. On constate qu'elle n'arrive pas à résister face à cette destructivité et que le texte, aussi bien dans son contenu que dans sa forme, se montre incontestablement marqué par l'anéantissement. C'est pourquoi on peut avancer que Beckett, sans renoncer, ne parvient plus à écrire de romans. Il parvient de moins en moins à donner une forme conventionnelle au texte. Son écriture se creuse de plus en plus et il abandonne assez rapidement la construction d'un récit bien fait. Il laisse en quelque sorte l'écriture se décomposer : les mots sont de plus en plus désamonzelés pour montrer les fragments, les manquements, le vide que laisse le corps d'Auschwitz, le vide qui correspond au manque d'images de Shoah.

D'une certaine manière, l'écriture de Beckett donne à voir les bribes de ce corps à l'instar de cette série de quatre images de mise à mort prises en cachette par les détenus du

camp Auschwitz-Birkenau, tel un véritable « acte de résistance » qu'analyse Didi-Huberman dans son essai sur les images d'Auschwitz. Il les nomme *Images* « malgré tout ». Leur véracité implacable et leur caractère unique bien qu'absolument fragmentaire et flou montrent cette « *image-déchirure* qui laisse fuser un éclat de réel » (Didi-Huberman, 2004 : 104). On peut se poser la question de comment montrer ces images d'Auschwitz de la même manière que de comment dire Auschwitz. Didi-Huberman, dans l'essai *Remontages du temps subi*, annonce déjà à travers le titre une réflexion sur le montage en tant qu'assemblage des pièces nécessaire pour « remonter » dans le temps. Montrer Auschwitz pour Didi-Huberman tel qu'écrire pour Beckett serait monter, rassembler les fragments. Montrer signifie donc se permettre cette manière toujours fragmentaire de monter et donc de remonter. C'est montrer d'abord la porosité et le vide, la limite entre l'impossibilité et la nécessité, cette absurde quête de l'objet qui encore à la limite de l'effroi et de la fascination demeure hors atteinte, c'est « arracher une image à cela, malgré cela », « donner forme à cet unimaginable » (Didi-Huberman, 2004 : 21).

Après 1945, les rescapés eux-mêmes ne parviennent pas à trouver les mots pour dire Auschwitz. Finalement, toute cette génération d'après-Auschwitz qui est celle de Beckett, pour qui la littérature devient impossible, pour qui écrire un poème devient impossible, comme l'annonce Adorno, cherche « malgré tout » à « arracher » les mots à l'indicible d'Auschwitz, mais sans nécessairement parvenir à le nommer :

Montrer : prendre le temps de refendre les temps, de les ouvrir. De les réapprendre, de les reconnaître, de nous les rendre « remontés » pour mieux pourfendre la violence du monde. Mais qu'est-ce qu'un *temps remonté*? C'est un temps refendu, mis en pièces, rendu visible dans l'intervalle et la contiguïté de ses fragments qu'une simple succession – lorsqu'une image remplace sa précédente et la fait disparaître – nous eût fait oublier. C'est un temps soumis à l'exégèse et à l'anamnèse. C'est donc un *temps exposé* qui, en dépit de sa dimension tabulaire, avec ses morceaux dispersés et recomposés comme sur une table de travail, un établi d'artisan, *remonte* lui-même jusqu'à ses propres tourbillons fondateurs, ses moments-symptômes [...] (Didi-Huberman, 2010 : 143-144).

Ainsi, montrer et dire, c'est mettre les bribes d'images en mouvement, observer comment en même temps les unes se laissent voir, d'autres disparaissent, telles que les poses fixes dans un enchaînement de mouvements. Montrer le corps d'Auschwitz, c'est

remonter le temps pour ne voir que fragmentaire et floue cette image démontée, c'est tenter ce montage complexe d'éclats dispersés. Beckett laisse voir son écriture éprouvée par l'impossible recomposition d'éclats d'images tout en montrant encore, et encore « malgré » l'indicible qui contamine toute l'écriture, à travers la porosité et à travers cette fragmentarité qui ne fait que renforcer le caractère irréprésentable, le corps d'Auschwitz, le corps disparu, la disparition sans traces.

On peut en fait distinguer quatre principaux cycles dans l'écriture de Beckett qui ne se suivent pas toujours nécessairement de manière strictement chronologique en ce qu'ils s'imbriquent et alternent plutôt parfois, tout en laissant voir à des degrés différents le dépérissement du corps, l'obstination de l'auteur devant l'impossibilité de montrer le corps et parallèlement la ruine dans laquelle tombe de plus en plus son écriture. Le premier correspond à la période de *Watt* et de la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. La trilogie beckettienne c'est, d'une certaine manière, le fantasme de l'écriture, le roman, l'effervescence de dire et l'obsession de nommer qui atteint facilement la saturation aussi bien sémantique que syntaxique, mais à laquelle correspond déjà aussi l'appréhension, la méfiance de plus en plus obsessive devant l'impotence des mots, la crainte de s'arrêter de nommer comme celle de laisser le corps en tant que figure se dérober à la vue et à la mémoire. C'est une écriture maniaque, excessive et extrême en ce qu'elle est compulsive, une écriture des flots de mots et de leur inépuisable épuisement qui cesse peu à peu avec *Textes pour rien*. Comme si Beckett, épuisé de mots après la trilogie, commençait dans les années 50 à 60 à songer à une écriture de plus en plus retranchée, celle du silence qui se dégage, qui tranche les mots, à une écriture « morte des mots » :

Ça va mal, mal, mais va, c'est déjà ça. Et à côté, peut-être qu'à côté et tout autour on frotte d'autres âmes, tombées en syncope, âmes malades, d'avoir trop servi, ou de n'avoir pu servir, mais aptes encore au service, ou décidément à jeter, de la mienne pâles semblables. Ou est-ce le lieu et l'heure de notre mise en corps enfin, comme on met le corps en terre, à l'heure de leur mort enfin, et là même où ils meurent, pour ne pas ajouter aux frais, ou d'une nouvelle affectation, d'âmes d'enfants morts, ou mortes avant le corps, ou d'âmes demeurées jeunes, au milieu des décombres, ou n'ayant pas vécu, n'ayant pas su vivre, pour une raison ou pour une autres, ou d'âmes immortelles, ça doit se

trouver aussi, s'étant toujours trompées de corps, mais que le bon attend, parmi les nuées à naître, le bon corps tombal, car les vivants sont tous servis. Non, pas d'âmes, pas de corps, ni de naissance, ni de vie, ni de mort, il faut continuer sans rien de tout cela, tout cela est mort de mots, tout cela c'est trop de mots, ils ne savent pas dire autre chose, ils disent qu'il n'y a pas autre chose, mais ils ne le diront plus, ils ne le diront pas toujours, ils trouveront autre chose, peu importe quoi, et je pourrai continuer, non, je pourrai m'arrêter, ou je pourrai commencer, une fausseté toute chaude, et qui me fera mon temps, qui me fera un temps, qui me fera un lieu, et une voix et un silence, une voix de silence, la voix de mon silence (Beckett, 1955 : 199-200).

D'une part, on observe ce souci de continuité et cette hyperprécision beckettienne qui n'arrive pourtant jamais à aboutir et à donner à voir une image complète. On ne saura pas de quels corps, de quels enfants morts il est question. « S'arrêter » devient immédiatement « commencer », recommencer et redire. D'autre part, tout est mal dit puisque « tout cela est mort des mots » et dit avec « voix de silence ».

La deuxième période serait pour le coup celle du vide sur scène marquée bien évidemment par les deux pièces phares qui font connaître l'auteur irlandais au grand public, mais qui, comme on peut le constater en analysant l'ensemble de ses œuvres, ne sont finalement pas si représentatives de son écriture. Néanmoins, il est certain qu'*En attendant Godot* et *Fin de partie* annoncent un changement total de nature de l'écriture en ce qu'elles marquent nettement l'abandon des flots des mots et de l'intérêt de Beckett pour le roman et continuent avec une de plus en plus grande encore méfiance face aux mots et la banalité qu'ils expriment à travers des railleries propres à l'humour noir beckettien :

Hamm. – Va chercher la burette.

Clov. – Pour quoi faire?

Hamm. – Pour graisser les roulettes.

Clov. – Je les ai graissées hier.

Hamm. – Hier! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!

Clov. (*avec violence*). – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire (Beckett, 1957 : 62).

Dans ce métadiscours sur le langage, le dramaturge réfléchit sur la porosité et la stérilité des mots qui entraînent une perte de sens. Le vide scénique, l'absurdité des personnages reflètent ce manque de sens et pénètrent aussi dans l'univers des pièces pour

la télévision. Ainsi, la troisième période est celle du *Film*, des pièces radiophoniques et pour la télévision justement, celle de la fascination de l'enregistrement, déjà incontestable dans *La dernière bande*, et des changements que de nouvelles données techniques apportent à la perception scénique de Beckett et à son texte en général qui se transforme de plus en plus en une écriture des fiches techniques de dispositifs tels que les lumières, le son, les mouvements de caméra, etc.

L'ultime cycle serait sans doute celui de la défiguration que j'ai évoquée dans le précédent chapitre, phénomène totalement destructif auquel s'ajoute la fragmentation et qui se poursuit enfin avec la disparition du corps et de l'écriture. En effet, on peut constater que la déformation et la défiguration contaminent l'écriture. Elles deviennent un phénomène qui se généralise et s'attaque à la structure syntaxique déjà dans *Comment c'est*, tendance qui s'intensifie tout particulièrement dans *Cap au pire* et dans *Mal vu mal dit*. On remarque aussi que cette irrépressible force qui déforme et détruit le corps dont l'écriture cherche l'image annonce à la fois la disparition du corps et l'effacement de l'écriture ainsi que la volonté quasi excessive de Beckett d'en préserver quelques bribes, d'en garder des traces.

Les décombres et la ruine, la disparition du corps comme la disparition du texte, sont au cœur d'une grande partie de l'œuvre de Beckett. On peut constater qu'aussi bien l'épuisement que la déformation du corps qu'on observe à travers la mise en scène et à travers l'écriture se montrent finalement comme productions de cette hantise de la disparition et du vide. Plus qu'une simple réflexion sur le corps, l'écriture de Beckett de plus en plus hachée et lacérée est en grande partie entraînée dans ce vide que laisse le corps concentrationnaire, le vide qui, comme dans *Cap au pire* notamment, est sans cesse nommé et associé à la disparition des traces du corps et le vide qui apparaît tel le trou noir de la mémoire qui engloutit et le corps et le texte :

La tête. Ne pas demander si disparition se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. Disparaît pénombre! Disparaît pour de bon. Tout pour de bon. Une fois pour toutes pour de bon.

De qui les mots? Demander en vain. Ou pas en vain si dire pas su. Pas dit. Nuls mots pour lui dont les mots. Lui? Un. Nuls mots pour un dont les mots. Un?

Ça. Nuls mots pour ça dont les mots. Mieux plus mal ainsi (Beckett, 1991 : 23-24)

À la fois sujet de son écriture et phénomène qui la tiraille, la disparition s'y imprime de plus en plus au niveau de son contenu, du sens, et au niveau de sa forme dans la dégradation flagrante de la structure : phrases nominales incomplètes qui favorisent les blancs entre les bouts de strophes, les « nuls mots » qui se suivent sans logique et dont l'ordre dans des phrases graphiques devient aléatoire, les verbes qui disparaissent. Comparativement à la *trilogie*, le vocabulaire s'appauvrit définitivement. Dès *En attendant Godot* et *Fin de partie*, il sert à relever sa propre banalité et sa stérilité, ce qui dans les textes plus tardifs se traduit par des répétitions symptomatiques en montrant les limites restreintes du langage, son verrouillage. Enfin, l'amoindrissement du texte qui va de pair avec cet appauvrissement du vocabulaire, le manquement des mots et ce dessèchement émotionnel, reflètent cette obsession de la disparition du corps, de la disparition de son image, définitive, irrécupérable.

Dans *L'Innommable* s'annonce déjà l'éclatement. Pourtant, ce texte en particulier est le plus compact et dirait-on « composé » et ininterrompu. Le corps s'y montre aussi déjà éclaté. En effet, le narrateur obsédé par son corps impossible à saisir dans son ensemble et focalisé sur lui dresse une liste d'organes qui manquent, de morceaux détachés. Ainsi, le corps mutilé, brisé, n'a plus de nez, d'oreilles, de cheveux (Beckett, 1953 : 31), « n'ayant pas de mains », « n'ayant pas de pieds » (Beckett, 1953 : 41), il lui reste une jambe (Beckett, 1953 : 48) et un seul bras (Beckett, 1953 : 58) pour enfin dire que : « du grand voyageur que j'avais été, à genoux les derniers temps, puis en rampant et en roulant, il ne reste plus que le tronc (en piteux état) [...] » (Beckett, 1953 : 67). La fragmentation ou la disparition progressive des membres du corps est ici soulignée par l'emploi de la négation qui insiste sur ce phénomène. On pense à l'irréversible gangrène, cette putréfaction des tissus qui anéantit le corps.

À partir de *La dernière bande* publiée en 1958, deux années après la pièce *Actes sans paroles I*, on constate que le texte commence à s'écrire de façon éclatée, non linéaire, à se fragmenter. De la même manière, on observe sur scène de *Oh les beaux jours!* la disparition du corps de manière partielle, son image de moins en moins saisissable et de plus en plus morcelée. La scène beckettienne fait disparaître le corps. Le texte qui se coupe

et qui par la suite se vide de mots, traque d'une certaine manière quelque empreinte de ce corps disparaissant et cherche les vestiges de ce « petit peuple » exterminé (*Le dépeupleur*, 1970), les vestiges du corps si méthodiquement et si efficacement anéanti.

Dès le départ, enfoncé seulement en partie, le corps de Winnie étrangement vivant est enseveli de plus en plus sous la terre. Le parapluie qu'elle tient dans la main permet d'ajouter au corps un bout manquant, mais cette prothèse finalement inutile ne réussit pas à prolonger ou à remplacer le corps qui continue à s'enfoncer, à disparaître par morceaux. Or, contrairement aux textes plus tardifs, ici, dans certains passages, avec une profusion des phrases brèves nominatives et par la suite, les irrptions des points de suspension, on peut tenter de lire l'ambiguïté et l'hésitation dans les propos mêmes de Winnie :

Tu n'as pas d'opinion? (*Un temps.*) Eh bien, c'est bien toi, tu n'as jamais eu d'opinion, sur quoi que ce soit. (*Un temps.*) C'est compréhensible. (*Un temps.*) Très. (*Un temps.*) Le globe. (*Un temps.*) Je me demande quelquefois. (*Un temps.*) Peut-être pas toute. (*Un temps.*) Il reste toujours quelque chose. (*Un temps.*) De toute chose. (*Un temps.*) Quelques restes. (*Un temps.*) Si la raison sombrait. (*Un temps.*) Elle ne le fera pas bien sûr. (*Un temps.*) Pas tout à fait (*Un temps.*) Pas la mienne. (*Un temps.*) [...] Le visage. (*Un temps.*) Le nez. (*Elle louche vers le nez.*) (Beckett, 1975 : 62)

Winnie s'étonne devant ce morcellement implacable de son corps : « Mes bras. (*Un temps.*) Mes seins. (*Un temps.*) Quels bras? (*Un temps.*) Quels seins? (*Un temps.*) Willie. (*Un temps.*) Quel Willie? » (Beckett, 1975 : 61).

Face à ces changements violemment accélérés du corps, la mémoire du coup se fragmente aussi, se découpe au même rythme que ce corps. Ne plus se souvenir de son corps correspond à ne plus s'en préoccuper et en quelque sorte à ne plus l'avoir. La mémoire fragmentaire de Winnie témoigne ici de manière aussi hachée, découpée par les points de suspension de son corps en bribes, ce à quoi correspond aussi sans doute cette image du texte entaillé. La parole entravée montre la désintégration du texte :

Le visage. (*Un temps.*) Le nez. (*Elle louche vers le nez.*) Je le vois...(louchant)...le bout...les narines...souffle de vie...cette courbe que tu prisais tant... (elle allonge les lèvres)...une ombre de lèvre... (elle les allonge)...si je fais la moue... (elle tire la langue)...la langue bien sûr... (elle la tire)...que tu goûtais tant... (elle la tire)...si je la tire... (elle la tire)...le

bout... (elle lève les yeux)...un rien de front...de sourcil...imagination peut-être... (yeux à gauche)...la joue...non... (yeux à droite)...non... (elle gonfle les joues)...non...non...vermeil bernique. (Yeux de face.) C'est tout (Beckett, 1975 : 63).

À cette ramification de l'écrit correspond encore celle du corps. En outre, la scène de *Oh les beaux jours!* est décrite comme une « étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre – en petit mamelon » et, « pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie » (Beckett, 1975 : 11). Les corps des deux personnages de la pièce de théâtre qu'on retrouve sur cette scène étrange et déserte sont en partie invisibles. Dans le premier acte, Winnie est déjà à demi-enfuie, « enterrée jusqu'au-dessus de la taille » (Beckett, 1975 : 11) dans un mamelon – l'organe amputé, l'organe qui reste et qui devient à la fois scène même de sa disparition, sa propre tombe, le morceau de son propre corps qui l'engloutit et l'anéantit. Willie, toujours discret, se trouve « à sa droite et derrière elle, allongé par terre » et « caché par le mamelon » (Beckett, 1975 : 12). Dans l'« Acte II », sur la même scène « brûlée », Willie « invisible » au départ, réapparaît à « quatre pattes, en tenue de cérémonie » (Beckett, 1975 : 73) alors que Winnie, sans avoir bougé, demeure « enterrée jusqu'au cou » (Beckett, 1975 : 59). De son corps enseveli, on voit donc uniquement la tête qui dépasse, mais sous menace de se taire et de disparaître à l'instar du reste : « La tête, qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face pendant toute la durée de l'acte. Seuls les yeux sont mobiles » (Beckett, 1975 : 59).

« Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette — (ample geste des bras) — chair visible. » (Beckett, 1975 : 45), dit-elle en constatant la perte partielle et tout autant progressive de son corps.

Parallèlement à cette mise en scène du corps fragmentaire, dont l'image brisée se dégrade, on note dans *Oh les beaux jours!* ce début de dégradation formelle du texte, son effritement : l'emploi inhabituel des tirets et des points qui montrent non pas les pauses ou les omissions qui serviraient de raccourcis ou encore d'ellipses, mais à la fois l'hésitation de dire et l'interruption qui, dans les textes plus tardifs, traduira à mon avis de manière encore plus flagrante les fractures, l'inachèvement.

Avec la présence des tirets, on peut en effet constater dans certains textes de Beckett le phénomène par excellence d'interruption et de discontinuité. Ainsi, en analysant la poésie de Lorand Gaspar, Jérôme Hennebert parle d'une certaine « chirurgie graphique » (Chol, 2004 : 350) à laquelle on pourrait songer aussi en analysant *Oh les beaux jours!* Il met l'accent sur cet aspect discontinu que la ponctuation, « souvent ambivalente », peut favoriser :

L'étude du tiret dans la poésie de Lorand Gaspar intéresse plus une grammaire du texte qu'une grammaire de la phrase, puisque ce signe de ponctuation ne perturbe pas l'agencement des mots dans la proposition, mais l'articulation des phrases entre elles, et remet directement en cause la cohérence du texte poétique. Le tiret ne concourt pas tant à la dispersion ou à l'éclatement du poème (à la manière des blancs) qu'à la désarticulation du phrasé. Au tiret ne correspondent pas le manque et l'inachèvement du 'fragment' mais la force disruptive du 'fragmentaire', au sens où le fragment désigne de manière limitative et statique le produit d'une rupture, et non la pratique ou production énonciative qui rend compte d'une séparation. [...] Il devient le marqueur d'une décomposition graphique du texte poétique, afin d'indiquer pour l'œil la genèse d'une pensée complexe née de soubresauts et d'arrêts, d'interruptions et d'interrogations ontologiques (Chol, 2004 : 346).

De cette manière, chez Beckett, les tirets laissent voir aussi un texte écrit en pièces détachées, brisé par les interruptions. Déjà dans *Oh les beaux jours!*, les tirets sont inscrits dans cette composition graphique du texte où les mots ne sont pas comme les maillons enchaînés, soudés, mais au contraire, séparés par eux. Aussi bien graphiquement, malgré cette possible ambiguïté, ils sont plutôt signes d'interruption, que, sur le plan grammatical, ils montrent la dislocation et la disjonction des bouts de texte. Plus tard, dans *Cap au pire* notamment, ils vont marquer les perturbations, les arrêts brusques, les trous.

Don merveilleux — que ne l'eussé-je! — enfin — peux pas me plaindre — non non — dois pas me plaindre — tant de motifs — de reconnaissance — pas de douleur — presque pas — ça oui est merveilleux — rien de tel — légers maux de tête parfois — garantie... véritable... pure... quoi? — (elle regarde de plus près) — véritable pure... — (elle prend le mouchoir dans son corsage) — hé oui — (elle déplie le mouchoir en le secouant) — vague migraine temps en temps — (elle essuie le manche de la brosse) — ça vient — (elle essuie) — puis s'en va — (elle essuie machinalement) — hé oui — (elle essuie) — tant de bontés — (elle s'arrête d'essuyer, regard fixe et vide, voix qui se brise) —

prière peut-être pas vaines — (un temps, de même) — matin — (un temps, de même) — soir — (Beckett, 1975 : 16-17).

La présence de nombreux tirets reflète des anomalies qui perturbent l'écriture et qui la font disparaître. Ainsi, ils brisent la structure, fragmentent le texte de manière à ce qu'on ne puisse pas le voir dans sa totalité, à l'instar du corps même de Winnie. Le sens est aussi interrompu. Il est donc impossible de lire ce texte comme un ensemble sans prendre en compte cette ponctuation du manque.

Cette ponctuation de la discontinuité qu'on observe à travers les points de suspension et les tirets, sont chez Beckett les traces matérielles d'inachèvement, des indices des cassures répétitives, symptomatiques. C'est un phénomène majeur d'effacement auquel on reviendra puisqu'on le retrouve massivement dans d'autres textes, plus tardifs, où il met en péril la fluidité et la structure de l'écrit en jouant avec cette ambiguïté-là encore à la fois pour montrer l'hésitation dans une progression du texte et ne pas savoir dire ou ne pas pouvoir continuer à dire, ce que montrent les blancs sur la page – espaces de la discontinuité, espaces impossibles à remplir.

Dans *Comédie*, F2 se demande : « ne suis-je pas déjà un peu fêlée? ». Les corps des trois protagonistes sont enfouis dans « trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot » (Beckett, 1972 : 9), motif de l'enfoncement qui travaille Beckett depuis *Molloy*. Ces corps de F1, F2 et H qu'on devine tout au long de la pièce comme « on devine les jarres » (Beckett, 1972 : 10), plongés dans le « noir idéal » (Beckett, 1972 : 10), se montrent sous les projecteurs sous forme des « visages impossibles » (Beckett, 1972 : 10) d'où retentissent les « voix atones » (Beckett, 1972 : 10). De ces corps fragmentés, réduits à leurs visages reste seulement la bouche dans *Pas moi*. C'est la bouche qui reste du corps, la bouche qui dit de manière effrénée des bouts du texte : « — monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... loin de — ... quoi?... femelle?... oui... petit bout de femelle... au monde... avant l'heure... loin de tout... dit... n'importe... père mère fantômes... pas trace... lui filé... ni vu ni connu » (Beckett, 1975 : 82).

Cette bouche est peut-être une manière de résister au silence du corps fragmenté, disloqué dans l'obscurité, comme noyé dans le liquide noir. Du corps reste encore cette

bouche flottante sur la surface mais qui, entre ses mots prononcés hâtivement, s'étouffe déjà avec les dernières bouffées d'air. On note la dislocation à travers un quasi symptomatique enchaînement des points de suspension tout au long, qui pour le coup, loin de l'hésitation, donnent à voir, malgré les grondements, le texte creusé, corrodé par les silences :

... d'aucun son d'aucune sorte... crier au secours par exemple pas question... des fois qu'il ça lui chanterait... crier (*elle crie*)... puis écouter... (*silence*)... crier encore... (*elle crie encore*)... puis écouter encore... (*silence*)... non... au moins ça... silence de mort assuré... rien en elle qui – ... quoi? ... le bourdon?... oui... silence de mort à part le bourdon... soi-disant... rien en elle qui bouge... à ce qu'elle sent... seules les paupières... faut croire... temps en temps... faire le noir... réflexe comme on dit... aucune sensation d'aucune sorte... mais les paupières... (Beckett, 1975 : 85-86).

À travers la bouche, ce « reste du visage dans l'obscurité », se disent la discontinuité et la ruine du texte. De la même manière, on peut dire que les trous et les « moignons » du texte, les morceaux qui s'en arrachent témoignent de la transformation dégradante du corps. Encore ici, on peut constater que, parallèlement, le corps et le texte n'arrivent pas à résister à l'émiettement continu et simultané provoquant leur lente disparition.

Ce bref texte « reste » inachevé, encore dans cet enlissement, et dans cet enchaînement des points de suspension et des hoquets et rompu en plus par les tirets. Le dernier des tirets montre d'ailleurs non pas une perpétuité ou une ouverture, mais au contraire, l'incomplétude, la démolition grammaticale à laquelle correspond aussi l'inachèvement de sens souligné par l'emploi du verbe à l'infinitif comme cloué en plus par la préposition « de » : « ... visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de — » (Beckett, 1975 : 95).

En même temps, on constate que s'il y a les phrases, elles deviennent de plus en plus brèves malgré le monologue de Winnie dans *Oh les beaux jours!* qui reste relativement construit et long. Les phrases sont aussi régulièrement défaites, ponctuées par « Un temps » qui est plutôt une constante interruption qu'une pause et ensuite hachées encore par les points de suspension quasiment aussi nombreux que les mots mêmes.

On retrouve ce même phénomène de fragmentation par les points de suspension dans la pièce pour la télévision *Dis Joe* écrite en 1965 dans laquelle l'homme, Joe, est

poursuivi par la caméra et par cette Voix de femme qui casse et qui l'interpelle, mais à l'appel de laquelle, il ne répondra pas :

La voix baisse jusqu'à être à peine audible à part les phrases en italique un peu plus appuyées.

Voilà l'histoire... Tu l'as eue... Le plus clair... Maintenant imagine... *Imagine...* Le visage dans les pierres... Les lèvres sur une pierre... *Une pierre...* Joe à bord... La grève dans l'ombre... *Joe Joe...* Aucun son... Pour les pierres... *Les pierres...* Dis-le Joe, personne ne t'écoute... Dis « Joe », ça desserre les lèvres... *Les lèvres...* Imagine les mains... *Imagine...* Le solitaire... Contre une pierre... Une pierre... Imagine les yeux... *Les yeux...* Clair d'âme... Mois de juin... Quel an de grâce... *Les seins...* Dans les pierres... *Les mains...* Jusqu'au départ... Imagine les mains... *Imagine...* À quoi est-ce qu'elles jouent... Dans les pierres... Les pierres...

L'image s'en va, voix comme avant.

Qu'est-ce qu'elles caressent... Jusqu'au départ... *Ça c'est de l'amour...* Ça c'en était... Pas vrai, Joe?... Dis Joe... Pas ton avis?... À côté de nous... À côté de nous... À côté de Lui... Dis Joe... Dis Joe... (Beckett, 1972 : 91).

Le résultat de cette écriture qui montre au départ des suspensions à travers les interruptions, des hésitations aussi, et ensuite qui évolue formellement vers le morcellement, est la discontinuité, et enfin, l'effacement. Ce sont de plus en plus les espaces, les blancs, les points de suspension qui montrent les trous, le manque du texte. Il faut voir dans ces textes troués non pas seulement une écriture du silence, du non-dit, mais surtout l'écriture qui essaie de dire, acharnée, en dépit des ruptures. À travers ces trous, on voit aussi l'arrêt, la dislocation mécanique du texte, l'impotence de l'écriture. L'échec symptomatique, les fissures et les failles qui se lisent dans l'enlissement du corps, dans la porosité et la béance, la désintégration, la disparition sont enfin visibles à travers ces bribes du corps et du texte. Les deux sont fêlés : « la bouche devenue folle... » (Beckett, 1975 : 89) qui dit « [...] plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... » (Beckett, 1975 : 89), le « flot continu...sans queue ni tête... voyelles tout de travers... du chinois... jusqu'à ce qu'elle voie cette tête... krac! » (Beckett, 1975 : 93-94)

Le flot finalement qui « craque », qui se brise à l'instar de ce corps qui se morcèle et enfin qui s'efface, donne à voir en boucle cette écriture tranchée et cassée. Il est le reflet

du corps enfoncé dans une jarre, enfoui dans la pénombre ou à l'arrière-scène des pièces pour la télévision.

Comme on l'a déjà souligné dans la partie précédente, c'est à partir de *Comment c'est* particulièrement qu'on peut observer que le texte commence à se défaire, à se déformer. Sa structure paraît de plus en plus irrégulière, fragmentaire et surtout défigurée, détruite. *Comment c'est* est un texte parsemé de blancs, de fragments éparpillés, une sorte de collage de bouts qui manquent. Ce récit déstructuré de « ma vie des bribes » (Beckett, 1961 : 30) s'écrit par fragments de souvenirs dont il est question dans certains passages. On note aussi une autre nature, un autre « style » de fragmentation du texte dans les extraits d'enregistrements de *La dernière bande*, pièce écrite en 1958, que le vieux Krapp, isolé dans sa « turne » (Beckett, 1960 : 7), embobine, rembobine et suspend sans cesse pour écouter et réécouter les bouts discontinus de ses anciens enregistrements :

Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafle, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. Voilà j'imagine ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir, en prévision du jour où mon labeur sera... (*il hésite*)... éteint et où je n'aurai peut-être plus aucun souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle qui... (*il hésite*)... du feu qui l'avait embrasé. Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir — (*Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil*) — grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice, clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur — (*Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil*) — indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu — (*Krapp jure, débranche l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil*) mon visage dans ses seins [...].

Pause.

Ici je termine —

Krapp débranche l'appareil, ramène la bande en arrière, rebranche l'appareil.

— le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive (Beckett, 1960 : 22-24).

La bande d'enregistrement dont le déroulement est contrôlé par Krapp, mais qui est aussi tout au long complètement chaotique, s'interrompt sans cesse de manière aléatoire et ainsi montre la désorganisation et la discontinuité du texte. Krapp arrête la bande sans cesse. Tantôt il la fait avancer, tantôt il la fait reculer sans qu'on puisse saisir l'essentiel de ces propos qu'on ne peut que supposer être les siens, ceux d'il y a longtemps, du temps de sa jeunesse probablement, d'où peut-être aussi cette analogie possible entre la porosité du texte qui défile et l'effacement de certains souvenirs. L'interruption du texte est aussi soulignée par les tirets « — » non suivis et qui, comme dans *Oh les beaux jours!*, ne semblent pas être des marques de suspensions mais plutôt des brèches, des traces de bouts tranchés. Ceux-ci arrêtent brusquement et définitivement la phrase en montrant le vide, la coupure, le manque de sens et la fragmentarité du texte et enfin, particulièrement pour *La dernière bande*, ils laissent voir l'impossible continuation comme l'impossible déroulement du texte à la fois éphémère et gravé sur une bande sonore depuis longtemps.

Plus tard, Beckett cessera définitivement l'écriture des pièces de théâtre tout en pratiquant encore l'écriture spécifiquement scénique en l'adaptant à l'univers uniquement vocal radiophonique et à celui de la télévision qui, quant à lui, privilégiera l'absence visuelle du corps ou sa fragmentarité, sa non-représentabilité, et favorisera la disparition tout autant fragmentaire que progressive de l'écriture. La pièce radiophonique pour musique et voix *Cascando* par exemple est aussi écrite de manière éclatée. En effet, *Voix* essaie de raconter une histoire du début jusqu'à la fin, mais échoue à chaque reprise :

histoire... si tu pouvais la finir... tu serais tranquille... pourrais dormir... pas avant... oh je sais... j'en ai fini... des mille et des une... fait que ça... ça ma vie... en me disant... finis celle-ci... c'est la bonne... [...] et pas la bonne... pas tranquille... tout de suite une autre... à commencer... à finir... en me disant... finis celle-ci... [...] (Beckett, 1972 : 47).

De manière éclatée, elle poursuit une « histoire Maunu... » (Beckett, 1972 : 49), celle d'une silhouette qu'elle observe. Les points de suspension de ce texte troué aussi par la musique qui se laisse entendre dans certains passages simultanément avec *Voix*, montrent encore ici l'impossibilité de compléter un récit. Tantôt l'Ouvreur ouvre et referme son texte en l'empêchant de continuer, tantôt *Voix* se coupe en laissant la musique casser, brouiller et enfin étouffer les mots, à chaque reprise, après un moment de silence :

Voix. — [...] à droite la mer... à gauche les collines... il a le choix... il n'a qu'à
 —
 Ouvreur (*avec Voix*). — Et je referme.
Silence.
 J'ouvre l'autre.
 Musique. — — — — —
 (Beckett, 1972 : 48)

En même temps que retentit la musique, *Voix* récite son texte par bouts : « la finir... c'est la bonne... tu la tiens... tu y es... quelque part... Maunu... tu le tiens... le suivre... ne plus le lâcher... histoire Maunu... elle avance... la finir... puis dormir... plus d'histoire... plus de mots... allons... la suite... la — » (Beckett, 1972 : 49).

Les hiatus dans le texte comme des moments de vide composés aussi avec des moments de silence laissent lire le même type d'interruptions quasi mécaniques, telles que des coupures de courant. Chaque séquence de *Voix* est suivie de silences et reste inachevée, béante. La plupart de ces séquences s'arrêtent brusquement. Le tiret final permet la transition vers le silence et montre surtout ce même inachèvement ainsi que la fragmentation. À l'exception de la dernière réplique de la pièce qui est suivie de points de suspension, toutes les séquences de *Voix* sont coupées de cette manière, « coupées court », ce qui dans le texte est noté sous forme de longs tirets et donne graphiquement l'image d'une structure coupée, des bribes qui s'en détachent à force d'être martelées :

... il a le choix... il n'a qu'à — (Beckett, 1972 : 48)
 ... plus de mots... allons... la suite... la — (Beckett, 1972 : 49)
 ... plus rien qui cache... il s'arrête... personne... il — (Beckett, 1972 : 50)
 ... finir... dormir... Maunu... allons — (Beckett, 1972 : 51)
 ... les yeux... il les verrait... l'éclairer... mais non... il — (Beckett, 1972 : 53)
 ... plus vite... il s'ébranle... il descend... il — (Beckett, 1972 : 54)
 ... ça y est... presque... finir... — » (Beckett, 1972 : 55)
 ... sa tête... voir dans sa tête... Maunu — (Beckett, 1972 : 58)

... ça y est... presque... Maunu — (Beckett, 1972 : 59)

... le dire... jusqu'au bout... ne pas lâcher — (Beckett, 1972 : 60)

... ne pas lâcher... Maunu... il s'agrippe... allons... allons... (Beckett, 1972 : 60)

On remarque que, combinés avec les brèches qu'ouvrent les points de suspension, ces traits dont il était question plus haut sont d'une certaine manière l'étape incontournable de ce processus de disparition fragmentaire du texte chez Beckett. Pourrait-on tenter un jeu de mots en disant que dans les pièces pour la télévision, Beckett met en quelque sorte un trait sur l'écriture?

Dans *Cette fois*, l'auteur précise qu'il s'agit d'un texte composé de « bribes d'une seule et même voix » (Beckett, 1982 : 9), et pour le coup, sans ponctuation. ABC indiquent ici trois directions dont proviennent ces bribes de voix qui s'enchaînent. Ainsi, l'enregistrement se déroule comme les souvenirs fragmentaires qui surgissent aussi par bribes, les souvenirs de « tous liquidés » (Beckett, 1982 : 11). L'auteur donne à voir ici l'incomplétude, la fragmentation, mais aussi cette parole entravée. Le texte est marqué notamment par le manque total de ponctuation qui perturbe également l'organisation syntaxique et qui rend la lecture d'autant plus pénible.

A grimpé tout droit de quai à la grand-rue la besace à la main droit devant toi
ni à droite ni à gauche au diable les vieux lieux les vieux noms tout droit la
grimpée du quai à la grand-rue et là plus un câble à voir rien que les vieux rails
tout rouillés quand c'était est-ce que ta mère ah tais-toi tous liquidés belle
lurette cette fois oh tu es retourné cette dernière fois voir si elle était là toujours
la ruine où l'enfant tu te cachais la ruine d'une folie la Folie comment qu'elle
s'appelait

C est-ce que ta mère ah tais-toi tous liquidés belle lurette tous poussière toute
la tribu toi le dernier affalé sur la dalle dans ton vieux manteau vert
[...] (Beckett, 1982 : 11).

Ce qui est particulièrement intéressant à voir dans cet exemple, c'est que Beckett tout en faisant disparaître le corps scénique, emploie de plus en plus obstinément des enregistrements de voix qui d'ailleurs évoquent souvent cette disparition. Il exploite de plus en plus à travers ces voix et donc à travers, je dirais, l'invisibilité ou l'absence de

l'image du corps, le potentiel de l'espace scénique sonore, tout aussi vide, mais qui, à l'instar d'une boîte acoustique, peut donner lieu aux retentissements confus et éclatés d'échos.

De la même manière, la pièce pour la télévision *Trio du fantôme*⁶² laisse entendre une voix de femme – « un murmure à peine audible » (Beckett, 1992 : 21) – qui, au fur et à mesure, décrit dans une brièveté extrême le dispositif de la scène, les nuances des lumières, l'ensemble d'éléments complété par les didascalies dont les détails concernant les mesures. Ces détails sont d'ailleurs inutilement précis, mais en même temps, ils transposent les mouvements et les prises de caméra. Encore une fois, c'est une fiche technique du « comment voir » plutôt qu'un texte littéraire élaboré qu'on lit, dépouillée de contenu littéraire, complètement ruinée du point de vue littéraire :

3. *Coupe franche sur très gros plan du sol. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1,50 m. 5 secondes.*
4. V. – Poussière. (*Pause.*) Un coup d'œil à cet échantillon du sol et vous avez vu l'ensemble. Mur.
5. *Coupe franche sur très gros plan du mur. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1,50 m. 5 secondes.*
6. V. – Poussière. (*Pause.*) Connaissant cela, le genre de mur –
7. *Maintien du très gros plan du mur. 5 secondes.*
8. V. – le genre de sol –
[...]
- 14.V. – Fenêtre.
15. *Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. Plaque de verre opaque, 0,70 m x 1,50 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. 5 secondes.*
- 16.V. – Grabat.
17. *Coupe franche sur gros plan en plongée verticale du grabat en son entier. 0,70 m x 2 m. Drap gris. Oreiller rectangulaire gris à la tête du grabat côté fenêtre. 5 secondes.*
- 18.V. – Connaissant tout cela, le genre de grabat –
[...] (Beckett, 1992 : 22-23).

Dans la deuxième des trois scènes, *Voix désincarnée* décrit le comportement de Silhouette masculine, mais cette description va se limiter à l'énumération de quelques gestes simples et de simples mouvements de S dans l'attente de l'apparition d'une femme,

⁶² Ce texte écrit en 1975 et mis en scène par l'auteur en 1977 fait référence au *Trio* de Beethoven pour piano, violon et violoncelle, Op. 70 n° 1, dit *Le fantôme*.

ou peut-être bien du fantôme, du souvenir d'elle : « 1. V. – Il va maintenant croire qu'il entend la femme s'approcher. 2. *S lève la tête brusquement, se tourne vers la porte sans relever le buste, visage entrevu fugitivement, attitude tendue.* 3. V – Personne. » (Beckett, 1992 : 27). Comme dans *La dernière bande* et comme la musique de Beethoven, cette voix est une trace sonore. Elle est un souvenir audible d'une présence disparue et en même temps une trace invisible, la trace de l'invisible.

L'homme au visage caché attend l'arrivée du fantôme. C'est un « petit garçon » qui apparaît finalement à la place de la femme tant espérée. Il passe par là, éphémère. On entend d'abord ses pas et, ensuite, après un « grincement en crescendo de la porte qui s'ouvre lentement », il apparaît un instant dans le silence pour disparaître aussitôt, tel un mirage, un fantôme en effet lui aussi, dans le couloir plongé dans l'obscurité. Il observe, le visage blanc, sans dire un mot :

Coupe franche sur plan rapproché, cadrage en pied, d'un petit garçon dans le couloir devant la porte ouverte. Vêtu d'un ciré noir, le capuchon luisant de gouttes de pluie. Visage blanc levé vers S invisible. 5 secondes. Le petit garçon bouge à peine la tête de droite à gauche. Visage immobile, levé. 5 secondes. Le petit garçon fait demi-tour et s'en va. Bruit des pas qui s'éloignent. Du même point, maintenir sur son lent éloignement jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'obscurité au bout du couloir. 5 secondes sur le couloir vide (Beckett, 1992 : 35).

À côté de ces ombres par lesquelles sont submergés les vides scéniques, les lumières gangreneuses qu'on connaît depuis *Le dépeupleur* et les zones noircies ou invisibles, à côté aussi de toutes sortes de « matière(s) en décomposition » (Beaujeu, 2010), de l'humidité de la boue, de la froideur des pierres rugueuses et de la solitude des tunnels et des fosses étroites, on retrouve chez Beckett une obsession du gris, cette « pathologie de la couleur » (Didi-Huberman, 2001 : 95). La cendre, la grisaille de la ruine et de la poussière, « matériel d'empreinte » (Didi-Huberman, 2001 : 64), correspondent dans l'univers beckettien au silence, « matériel interlocuteur de l'image » qui « rend à la parole son obscurité » (Didi-Huberman, 2001 : 64). Or, si l'univers de Beckett montre les traces empreintes dans le gris de cendre et de poussière, c'est que le gris est aussi une « couleur de survivance » (Didi-Huberman, 2001 : 126).

L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. Les cendres d'Auschwitz ou d'Hiroshima forment ce reste immense, ce monde gris – transmis photographiquement dans les livres d'histoire – devant lequel nous ne pouvons plus dire qu'"il n'y a plus rien". La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes. Comprendre cela, c'est comprendre l'absence en son pouvoir psychique. C'est aussi toucher quelque chose comme une matière de l'absence (Didi-Huberman, 2001 : 55).

Il est plus évident de voir sur le plateau de théâtre beckettien et d'autant plus sur les scènes de ses pièces pour la télévision plutôt que les personnages ou les figures, le vide qu'elles laissent derrière, leurs empreintes dans l'obscurité. Ainsi, le plateau circulaire de ... *que nuages...* est aussi « cerné d'une ombre profonde » (Beckett, 1992 : 40), ce qui correspondrait dans le texte à ces espaces vides laissés derrière les traits :

– Lorsque je pensais à elle c'était toujours la nuit. Je rentrais –
Fondu enchaîné sur P vide. 5 secondes. H1, en pardessus et chapeau, émerge de l'ombre Ouest, avance de cinq pas et se tient immobile face à l'ombre Est. 2 secondes.
– Non –
Fondu enchaîné sur H, 2 secondes.
– Non, pas exact. Lorsqu'elle apparaissait c'était toujours la nuit. Je rentrais –
Fondu enchaîné sur P vide. 5 secondes. [...] (Beckett, 1992 : 41).

On peut chercher dans ces dispositifs scéniques sombres, dans cette singularité de plans continus et de prises de vue par une caméra unique et frontale, la concentration absolue autour de ce qu'on peut voir en face. *Regarder* ici serait « assumer l'expérience de *ne rien garder* de stable » (Didi-Huberman, 2014 : 52), c'est comme regarder l'ombre, à l'instar de Krapp dans *La dernière bande*, fixement, faisant face aux fantômes du passé. La bande sonore qu'il fait défiler par fragments et anachroniquement est l'empreinte même de ses fantômes.

Ce qu'il y a de plus troublant dans cet univers beckettien qui renvoie à Auschwitz, c'est que le lieu même qu'on regarde est un lieu de l'invisible et, à l'instar de ces champs de Chelmno vides, revisités après plusieurs années par le témoin Shimon Srebrnik dans le

film *Shoah* de Claude Lanzmann, donne à voir la fragmentarité du lieu soumis à celle du temps ; on y *regarde* à la fois un lieu intact en quelque sorte, sans trace de ruine, sans trace de Shoah et le vide d'images des corps, dans l'immobilité et le silence du lieu pourtant depuis longtemps disparu. Cette dualité-là est tout à fait particulière : la caméra de Beckett comme celle de Lanzmann attire finalement le regard vers les zones qui dépassent le champ visuel, vers ce qui se trouve sous les ruines effacées.

Les corps qui surgissent semblent plutôt appartenir à un univers vidé de vie. À l'instar des vieux mannequins de la pièce *La classe morte* de Tadeusz Kantor⁶³, on voit les corps chez Beckett comme les figures du passé. Les corps de moins en moins visibles en effet, entrent à chaque fois dans ces zones noires. Ils y disparaissent fragmentairement et enfin, ils disparaissent complètement et définitivement. Dans *Pas moi*, il reste seulement une bouche, dans *Cette fois*, des bribes d'une voix sans le corps. Pareil dans *Trio du fantôme* – le corps de la femme attendue ne surgit jamais malgré les grincements répétitifs de la porte qui annonceraient l'arrivée de quelqu'un. À chaque éventualité de mouvement, S plongé dans ce « gris » et cette « poussière » se lève dans une « attitude tendue » de celui qui attend depuis longtemps. Pourtant, paradoxalement, il s'agit bien des pièces pour la scène et pour la télévision, des pièces où l'on privilégie la représentation dans un cadre défini, le rapport au visuel et où l'on s'attend par principe à voir le corps mis en scène. Comme chez Lanzmann, on s'attend chez Beckett à ce que quelqu'un englouti par ce lieu plutôt disparu que vide surgisse d'un moment à l'autre, car on pressent intuitivement et donc inexplicablement une présence, mais sans jamais pouvoir la confirmer.

Dans *Pas* aussi, on entend la voix de la mère, mais son corps reste imperceptible, enfoui dans les pénombres derrière la scène. La *Voix de H* dans *...que nuages...*, évoque aussi cette attente désespérée, pareille à celle du *Trio du fantôme*. Malgré le « gros plan sur le visage de la femme », on ne peut en apercevoir que « les yeux et la bouche » (Beckett, 1992 : 39) :

⁶³ Tadeusz Kantor (1915-1990) est un artiste peintre, dramaturge et metteur en scène polonais. Il est auteur du manifeste *Le théâtre de la mort*. Dans son travail d'auteur de théâtre, il privilégie la réflexion scénique sur la représentation du passé et de la mort qui sont chez lui intrinsèquement liés. Dans *La classe morte* par exemple, il met en scène principalement les mannequins, formes mêmes que prennent ses souvenirs d'enfance.

Puis, recroquevillé là, dans mon petit sanctuaire, dans le noir, où personne ne pouvait me voir, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître. Telle fut longtemps mon habitude coutumière. Aucun son, une supplique de l'esprit, à elle, qu'elle apparaisse, m'apparaisse. Au plus profond du cœur de la nuit, jusqu'à ce que je me lasse et cesse. Ou, bien entendu, jusqu'à ce que – (Beckett, 1992 : 43).

L'impossible apparition du *Trio du fantôme* et de *...que nuages...* devient dans *Solo* une série de disparitions des « êtres chers » (Beckett, 1982 : 31). Ici, le Récitant éclairé à peine par une faible lumière diffuse (Beckett, 1982 : 29), et ensuite plongé dans le noir, évoque « de funérailles en funérailles », funérailles « de – il allait dire d'êtres chers » (Beckett, 1982 : 30), les images décrochées du mur l'une après l'autre, « éparpillées » (Beckett, 1982 : 31) : « Images de – il allait dire des êtres chers. Sans cadre. Sans verre. » (Beckett, 1982 : 31). Plus aucune image qui reste, « plus rien au mur que punaises » (Beckett, 1982 : 31). « Jadis à chaque vide un visage » (Beckett, 1982 : 32) – dit-il. Debout, face au mur, « mourant de l'avant » (Beckett, 1982 : 31), il fixe alors « l'au-delà du noir au-delà » (Beckett, 1982 : 36), le dehors « noire vastitude » (Beckett, 1982 : 33) : « Rien. Vide noir. Enfin lentement une forme fantôme surgit du noir » (Beckett, 1982 : 33).

On observe en même temps qu'il fixe ce noir en attendant l'apparition des « êtres chers fantômes » (Beckett, 1982 : 36), « sourd à la moitié des mots qu'il dit » (Beckett, 1982 : 35), une dégradation de la phrase dont disparaissent la plupart du temps les verbes conjugués. On peut l'expliquer par cette expansion du vide qui commence avec la réduction du volume de l'écriture en général, mais aussi la réduction des textes déjà fragmentés, la diminution des phrases et puis, l'appauvrissement du vocabulaire :

Immobile l'œil collé à la vitre. Comme pour voir une dernière fois. Une dernière fois cette première nuit. Des quelque trente mille. Où être bientôt. Où être cette nuit. Flamme. Mains. Lampe. Pâle globe seul dans la pénombre. Lueur cuivrée. Trente secondes. À grossir les quelque deux bilions et demi. Fondu. En allée. Noir à nouveau entier. Jusqu'au cercueil de qui? De quel – il allait dire être cher. Trou noir sous la trombe d'eau. Vu d'en haut. Bulbes ruisselants. Boue noire bouillonnante. Cercueil en route. Être cher – il allait dire être cher en route. Trente secondes. Fondu. En allés. Noir à nouveau entier [...] (Beckett, 1982 : 35-36).

Ces « mots qui lui tombent de la bouche » (Beckett, 1982 : 35) reflètent d'une certaine manière un corps qui tombe dans le vide, qui disparaît, irrécupérable. Il devient de plus en plus une apparition fantomatique et son aspect éphémère correspond à l'émiettement du sens à travers l'émiettement syntaxique, jusqu'aux « mots muets » (Beckett, 1982 : 66) d'*Impromptu d'Ohio*, jusqu'à ce qu'« il ne reste rien à dire » (Beckett, 1982 : 67), ce qui se lit à travers cette *texture* qui s'effrite dans l'ensemble. Les formes brèves, les fantômes de l'écriture, montrent non seulement un manque accru des moyens de dire, mais aussi la volonté de l'auteur d'évacuer les mots en trop, d'en garder l'essentiel ou bien le peu qui reste. On dénote aussi un lexique qui évoque la lumière et la vue : œil, voir, nuit, lampe, flemme, pénombre, lueur, noir, vu. Le vocabulaire dominant est celui qui évoque l'obstruction de la vision aussi soulignée par le terme « fondu ». Il s'agit d'une référence à la technique d'enchaînement de plans du « fondu sur noir » où le noir fait tout disparaître du champ visuel.

Dire le « moindre » et « jusqu'à plus mèche » qu'on retrouve dans *Cap au pire* obsède Beckett et commence à contaminer son écriture à partir des années 50. On relève que les textes adoptent des formes différentes, se transforment en s'amoindrissant progressivement comme pour faire de la place au vide ou peut-être bien à la trace fragile du corps disparu.

Encore retour pour dédire disparition du vide. Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout. Tout pas déjà disparu. Jusqu'à pénombre réapparue. Alors tout réapparue. Tout pas à jamais disparu. Disparition de l'une se peut. Disparition des deux se peut. Disparition de la pénombre se peut. Disparition du vide ne se peut. Sauf disparition de la pénombre. Alors disparition de tout (Beckett, 1991 : 22).

Tout peut donc disparaître sauf ce vide creusé par le corps. En insistant, en répétant en boucle, le texte montre l'acharnement à le dire afin qu'on puisse voir la « disparition de tout ».

Dans *Berceuse*, on découvre sur scène une femme « vieillie avant l'heure », assise sur une chaise qui la berce. La figure prononce seulement quelques fois « Encore » et cela, en réaction au retentissement de l'écho des derniers mots entendus et après « un temps

long » de silence. Enfin, ce texte tardif montre encore une compression formelle. On observe ici comment se détraque la forme. En même temps, à la différence de la rature, on voit non pas la déformation, mais le vide dans ces zones des blancs qui, comme dans « fondu sur noir » ou « fondu sur blanc », font tout disparaître. Les répétitions obsédantes du mot « disparition » créent paradoxalement une trace, la trace même de cette disparition qui s'imprime sur le texte.

Les blancs par lesquels le texte se laisse envahir contrastent avec les zones de la pénombre et le noir scénique. Enfin, les échos ainsi que la déclamation scandée probablement par les va-et-vient du mouvement de la chaise berçante montrent l'importance de l'aspect sonore, de la musicalité du texte qui outrepassa peut-être bien l'obsessionnelle, pour les contemporains de Beckett, quête de sens et de cette absolue nécessité de donner à voir, de donner l'image :

V - jusqu'au jour enfin
fin d'une longue journée
où elle dit
se dit
à qui d'autre
temps qu'elle finisse
temps qu'elle finisse
finisse d'errer
de-ci de-là
tout yeux
toutes parts
en haut en bas
à l'affût d'un autre
d'un autre comme elle
d'un autre être comme elle
un peu comme elle
errant comme elle
de-ci de-là
tout yeux
toutes parts
en haut en bas [...] (Beckett, 1982 : 41-42).

La répétition, les reprises de mêmes motifs – contrairement à ce qu'on a pu constater dans le cas de l'épuisement –, en plus de montrer cette structure de contractions qui tire vers le moindre et vers le bas, laisse un aperçu de ce va-et-vient berçant qui est une

alternance de l'apparition et de la disparition du corps et du texte. Ce texte consommé dans une certaine progression et sans retour correspond aussi à cette idée des mots qui ne peuvent que se substituer aux images manquantes. Même quand ils viennent pour dire leur absence – et des corps et de leurs images – ils les ressuscitent en quelque sorte.

Comment voir les corps entassés dans les fosses

À Treblinka, comme dans d'autres camps d'extermination, après le gazage, les cadavres étaient entassés dans les fosses⁶⁴. Ces fosses restaient béantes dans l'attente des nouveaux corps qui recouvraient ceux déjà réduits en miettes : « les formidables excavateurs travaillaient sans cesse creusant nuit et jour des fosses nouvelles, longues de plusieurs centaines de mètres, et dont on ne voyait pas le fond. » (Grossman, 1993 : 276).

Après l'inspection du camp par Himmler, l'entassement des corps dans ces énormes fosses a cessé. Comme le souligne Luba Jurgenson, les Nazis ne veulent pas tuer les Juifs qui arrivent à Treblinka, ils veulent les anéantir, et leur objectif est d'effacer toute trace de l'extermination. Ainsi, à Treblinka, les Nazis décident de changer de « stratégie » : on déterre alors plusieurs centaines de milliers de corps pour les brûler et les réduire à néant : « il fallait procéder sans retard au déterrement des cadavres, les brûler tous jusqu'au dernier, et répandre les cendres dans les champs et sur les routes » (Grossman, 1993 : 277). Enfin, peu de temps après, le camp de Treblinka connaît une importante modernisation : des fours énormes et sophistiqués sont installés pour réduire en cendre des milliers de corps par jour :

Un excavateur creusa une fosse longue de 250 à 300 mètres, large de 20 à 25 mètres, profonde de 6 mètres. Trois rangées de petites colonnes équidistantes

⁶⁴ De la même manière qu'à Baby Yar en Ukraine qui, au même titre qu'Auschwitz, est devenu un lieu de massacre et un symbole du génocide nazi. Baby Yar est à l'origine un ravin creusé par une rivière qui deviendra une fosse commune aux dimensions suivantes : 150 mètres de longueur, 30 mètres de largeur et 15 mètres de profondeur (Bensoussan, 1996 : 40-42). En 1941, la population juive de Kiev y est massacrée. Les exécutions ont lieu au-dessus de ce ravin dans lequel tombent et s'entassent des milliers de cadavres. Plus tard, on exhume et on brûle les corps qui y sont dissimulés.

Une balle dans la nuque. D'après de nombreux témoignages, notamment ceux recueillis par le père Patrick Desbois, à cause de la précipitation des bourreaux et dans leur souci d'économiser les balles, il arrivait que certains étaient vivants en tombant dans la fosse.

Avant l'arrivée de l'Armée Rouge, d'autres victimes des persécutions nazies partagent le sort des Juifs.

en béton armé, hautes de 100 à 120 centimètres, furent construites au fond et servirent d'appui aux poutres d'acier que l'on disposa tout le long de la fosse. Sur ces poutres, et transversalement, on installa des rails, à 5-7 centimètres l'un de l'autre. On eut ainsi les grilles géantes d'un four cyclopéen. Une nouvelle ligne à voie étroite conduisait des fosses communes à ce premier four, auquel il s'en ajouta bientôt un deuxième, puis un troisième de mêmes dimensions. Chacun d'eux pouvait recevoir à la fois 3 500 à 4 000 cadavres (Grossman, 1993 : 278).

Une partie des textes de Beckett semble évoquer deux choses. D'une part, ces innombrables corps entassés dans les fosses et les montagnes de cadavres qui attendent les fours crématoires découvertes au moment de la libération des camps. Ce n'est pas la mort qu'ils évoquent, mais les cadavres dans les fosses. D'autre part, on note une flagrante obsession à mesurer les dimensions des lieux ainsi que d'observer l'emplacement exact des corps dans ces lieux. Ensuite, on constate qu'on est confronté à une écriture si éclatée et entravée qu'il nous faut désapprendre d'une certaine manière à lire pour *essayer de lire* ces textes qui montrent la béance, la disparition et le peu des traces. À travers la mutilation du texte, on voit ces images qui surgissent de façon symptomatique et sans faire objet d'explication. On apprend comment réussir à « essayer voir », à comment regarder en faisant *fendre* le temps déjà figé dans les archives contrairement au langage qui, lui, le « lie » (Didi-Huberman, 2014 : 49).

Je constate que l'écriture de Beckett reste majoritairement marquée, particulièrement dès la fin des années 50 et jusqu'aux derniers textes, par l'absurdité de cette folie meurtrière nazie de l'extermination, du monde où un peuple est anéanti dans une solitude extrême et dans l'incompréhension totale des camps de mise à mort, par cette cruelle et absurde relation de bourreau et de victime qui transforme l'homme en un « néomort » et par l'impotence de la langue enfin, l'échec de l'écriture même face au génocide qui se perpétue de manière organisée dans les camps de mise à mort durant de nombreuses années. L'écriture ne peut-elle que se mettre en échec face à cela?

Les fantômes de ces corps d'Auschwitz disparus « passent » par les lieux beckettians. C'est pourquoi cette écriture est en quelque sorte spoliée, souvent incomplète, déliée et morcelée, lieu de passage, d'apparitions passagères des vestiges des corps, des ombres et des spectres. Elle est hantée par les silhouettes en fuite, les images impossibles

à voir, les ombres endeuillées. L'univers des pièces pour la télévision où les corps se transforment en apparitions floues comme celles de ... *que nuages...* en témoigne.

Lecteur de Beckett, Didi-Huberman dans sa réflexion sur Auschwitz soulève le problème de l'absence et du non-lieu qui, frôlé par la survivance, se transforme finalement en un lieu de présence ou des présences.

Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange « vie » d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-même, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courant d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose « sa présence » (Didi-Huberman, 2001 : 123).

Ce même « effet atmosphérique de disparition » traverse l'écriture de Beckett. Son univers est un lieu de passage des présences redoutables et où se déposent les traces de survivances.

Hiver elle erre chez elle hiver. Loin de chez elle. Tête basse elle parcourt à pas lents la neige en changeant sans cesse de sens. C'est le soir. Encore un. Sa longue ombre sur la neige lui tient compagnie. Les autres sont là. Tout autour. Les douze. Au loin, immobiles ou s'éloignant. Elle lève les yeux et en voit un. S'en détourne et en voit un autre. Voilà qu'elle se fige encore. C'est le moment ou jamais. Mais quelque chose empêche. Juste le temps de croire entrevoir un début de voilette noire. A plus tard le visage. Juste le temps avant que l'œil se baisse. Pour ne plus voir au soleil rasant que la neige. Et comme lentement alentour la trace de ses pas s'efface (Beckett, 1981 : 18-19).

L'éphémère trace de ce corps anonyme s'efface à l'instar des traces de ses pas. Est-ce plutôt l'empreinte de l'absence de ce corps enfoui à jamais ou bien l'insaisissable présence, tel qu'un courant d'air qu'évoque Didi-Huberman, qui frôle la matière qui ne peut porter d'empreinte que de manière éphémère : les sables, les neiges, les poussières? Beckett évoque ces corps absents, disparus sans qu'une image puisse les retenir en les fixant dans le présent. Malgré quelques descriptions que l'auteur tente de donner dans *Mal vu mal dit*, on n'arrive pas à saisir quelle est cette figure qui rôde parmi les tombes. Mais il faut peut-être bien mal la voir et accepter qu'elle reste aussi mal dite que mal vue, enfin,

à la limite de l'invisible, que ce qu'on puisse obtenir comme souvenir-image en bribes est une ombre fuyante, une trace qui s'efface.

Dans les années 60, Beckett entame en quelque sorte l'écriture d'une série de textes courts qui seront rassemblés sous les titres *Têtes-mortes* et *Pour finir encore et autres foirades*. À la fois une quête et une reconstitution d'images insaisissables et fuyantes telles qu'on les voit aussi souvent dans ses pièces pour la télévision, le texte cherche le corps sous une lumière blanche qui envahit tout, aveuglante et sans source apparente. Le texte *Imagination morte imaginez* laisse entrevoir enfin deux corps blancs, chacun dans un demi-cercle, immobiles dans une sorte de rotonde toute blanche, sans ornements, motif qui revient peu après dans *Le dépeupleur* : un cylindre clos et surbaissé, espace donc, comme il est précisé, circulaire avec une sorte de coupole, plafond que les « chercheurs » n'arrivent pas à atteindre et qui dans cet univers sinistre où plus personne ne parle, où les corps sont entassés et sans issue, renvoie peut-être à la disposition géométrique des camps ou des centres de rassemblement et de transfert. On veut y voir des lieux qu'on pourrait reconnaître aujourd'hui : Vélodrome d'Hiver de Paris qu'on appelle couramment Vel'd'Hiv' et qui fut l'endroit de détention provisoire des Juifs parisiens raflés en 1942 ou encore l'Umschlagplatz de Varsovie, la place sur laquelle on rassemblait les Juifs et d'où partaient ensuite de nombreux convois de Juifs vers les camps.

Ce sont, au contraire, les lieux irreconnaissables ou inconnus, indéfinissables, inimaginables et enfin absurdes que Beckett nous donne à voir, qu'il tente de décrire ici comme dans *Le dépeupleur*, ces non-lieux de l'impossible mort :

Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez⁶⁵. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu'à toute blanche dans la blancheur la rotonde. Pas d'entrée, entrez, mesurez. Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s'appuie. Sortez, une rotonde sans ornement, toute blanche dans la blancheur, rentrez, frappez, du plein partout, ça sonne comme dans l'imagination l'os sonne. À la lumière qui rend si blanc nulle source

⁶⁵ C'est moi qui souligne.

apparente, tout brille d'un éclat blanc égal, sol, mur, voûte, corps, point d'ombre. Forte chaleur, surfaces chaudes au toucher, sans être brûlantes, corps en sueur. Ressortez, reculez, elle disparaît, toute blanche dans la blancheur, descendez, rentrez (Beckett, 1972a : 51-52).

La présence de ces deux corps blancs couchés au sol pourtant troublante et inconcevable semble être secondaire, à tel point que les détails sur la rotonde, à l'instar de ceux sur le cylindre dans *Le dépeupleur* écrit comme une série d'ébauches didascaliques, dominant ce court récit. Les deux corps effraient. Ils sont à peine évoqués au départ, marginalement. Ils sont improbables et si impossibles à voir, à dire, à nommer dans cette blancheur qu'on ne sait pas si elle émane d'eux directement ou d'une autre source. À cette énumération d'éléments sur le dispositif s'ajoute l'information sur la durée de « 20 secondes » : « Vide, silence, chaleur, blancheur, attendez, la lumière baisse, tout s'assombrit de concert, sol, mur, voûte, corps, 20 secondes environ, tous les gris, la lumière s'éteint, tout disparaît. » (Beckett, 1972a : 52).

Enfin, « ça sonne comme dans l'imagination l'os sonne ». Il faut tout imaginer puisqu'on ne peut plus voir. Il faut imaginer *ça*, là où « nulle part trace de vie ».

Mais, comment sonne l'os? Quel est le bruit des os, où est-ce qu'on peut l'entendre? S'agit-il des os qui sont entassés et qui cognent les uns contre les autres?

Dans l'extrait cité plus haut, on peut aussi souligner un grand nombre de verbes au mode impératif, la présence donc des phrases impératives caractérisées par définition par l'absence du sujet. On sait qu'il s'agit de « vous », mais on ne sait pas qui est ce « vous », pourquoi on le ou on les implore ou bien, pour quelle raison on lui ou on leur donne des ordres. On ne sait donc pas qui s'adresse à qui. De la même manière, on ne saurait identifier les corps.

On énumère quelques détails sur le lieu qui, plutôt que de le décrire, en donnent une image très floue et augmentent la confusion du lecteur. Il est question du diamètre, des mesures abstraites du cadre précis dans lequel ne peuvent se contenir les corps. Aussi bien les corps que la rotonde sont blancs, de cette blancheur du « fondu au blanc » qui fait tout disparaître, qui ne laisse plus rien voir.

Le texte se termine sur quelques précisions de plus sur ces corps sans pour autant donner davantage d'explications qui permettraient de comprendre clairement leur situation

ou leur identité. Il se limite à décrire l'image, qu'elle soit fragmentaire, en partie effacée par les blancs ou, par moments, particulièrement nette :

Toujours par terre, plié en trois, la tête contre le mur à B, le cul contre le mur à A, les genoux contre le mur entre B et C, les pieds contre le mur entre C et A, c'est-à-dire inscrit dans le demi-cercle ACB, se confondant avec le sol n'était la longue chevelure d'une blancheur incertaine, un corps blanc finalement de femme (Beckett, 1972a : 55).

Les deux corps restent attachés et en même temps distincts car chacun dans son demi-cercle, sans qu'il ne soit précisé si le deuxième est un corps de femme aussi, d'un homme ou bien d'un enfant, seulement : « contenu similaire dans l'autre demi-cercle » (Beckett, 1972a : 56). Les contenus pour dire les corps, dans une « immobilité absolue » (Beckett, 1972a : 57) sont « inanimés » malgré ce signe de vie : « une glace aux lèvres » qui « s'embue » (Beckett, 1972a : 56). Vivants encore ou bien donnant la trompeuse impression d'être en vie, immobiles comme morts, « malgré la glace ils passeraient bien pour inanimés sans les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écarchillent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines » (Beckett, 1972a : 56).

Dans un « petit édifice » (Beckett, 1972a : 55) où « lumière et chaleur demeurent liées comme si fournies par une seule et même source dont nulle trace toujours » (Beckett, 1972a : 55) se trouvent deux corps (Beckett, 1972a : 56-57). Leur immobilité est absolue (Beckett, 1972a : 57) et cependant, il est « clair, à mille petits signes trop longs à imaginer, qu'ils ne dorment pas » (Beckett, 1972a : 57). On les « imagine » dans une fosse. Quels sont ces mille petits signes?

Le texte donne l'impression d'être écrit à vif et dans la précipitation à cause de cet enchaînement des détails sans rupture, peut-être bien pour ne pas laisser transparaître une réflexion qui le rendrait impossible à soutenir, tel un rapport non seulement vidé d'émotions et que l'auteur n'a pas le temps de relire et d'élaborer davantage, dans une hantise de faire vite et en même temps avec rigueur pour ne laisser inaperçu aucun détail dans cette blancheur qui fait tout effacer, qui contenant toutes les couleurs et tous les détails, tire un voile et ne laisse rien distinguer clairement.

C'est l'écriture de l'urgence qui rappelle celle de la prise des quatre photographies du camp, l'urgence qui arrache ne serait-ce qu'une bribe d'image à l'insoutenable réalité de l'extermination. La forme qui est donnée à cet écrit ou à cette image traduit et l'horreur et l'urgence impérative de ce qui est dit et de ce qui est montré.

Chez Beckett, ces courts textes seraient des passages-fragments surgis de nulle part et dans le vide, brèves descriptions avec accumulation hâtive des détails qu'Anne Cauquelin observe aussi bien dans l'écriture joycienne :

l'accumulation méthodique de détails si précis qu'ils en deviennent obsédants joue pour l'ensemble le rôle d'une enveloppe « floue » à force de significations juxtaposées. Voyez Joyce. Chez James, c'est le flottement des pans d'une intrigue si bien que les « nouvelles » du romancier semblent n'avoir ni commencement ni fin et surgir dans le vide. Si énigme il y a, alors ce n'est pas que l'on cache quelque chose : tout est là, mais c'est le cadre qui manque : ces bords dont, communément, on attend une délimitation, une « résolution » (Cauquelin, 1986 : 93).

On a l'impression en effet que tout ce qui est à « voir » se trouve là. Rappelons Semprún : « l'horreur n'est ni le mal, ni son essence », « elle n'en est que l'apparence » (Semprún, 2012), autrement dit, ce qu'on voit. Beckett accumule aussi méthodiquement les détails mais non en tant que romancier. Il détaille les éléments du cadre, le lieu et ses limites malgré la domination du flou.

Ainsi dans *Se voir*, un autre texte dans la série des textes brefs des années 60, on peut « voir » une bribe d'images de l'horreur et lire encore la hantise de Beckett des mises à mort massives. Ce que Beckett réussit à montrer ici à travers son écriture dépouillée jusqu'à un strict minimum est encore une image troublante du lieu de la catastrophe. Elle déborde en quelque sorte du texte, elle n'arrive pas à rester nette, à se contenir et à rester fixe, une image à laquelle l'auteur cherche tout au moins à donner un cadre.

Les corps sont parfaitement serrés et contenus dans un lieu limité. Dans *Se voir*, on peut « essayer voir » (Didi-Huberman, 2014) l'image de la fosse commune où gisent les uns sur les autres les corps humains. Dans cette fosse, s'entassent entremêlés les corps morts jetés sans soin, dans la précipitation à côté de ceux qui continuent à agoniser encore. Décrite de manière très minimaliste malgré les lacunes, l'image est renforcée par les jeux

de lumière, les contrastes constants entre l'obscurité et la clarté. Le « noir intenable » de ce texte quasi *photographique* trouble la vue : « Clarté très brillante des zones claires. Elle ne mord pas sur les noires. Celles-ci sont d'un noir inentamable. Aussi dense sur les bords qu'au centre » (Beckett, 1976 : 40). Le texte persiste cependant à monter ce qui est possible à voir, ce qui peut *se voir* : « Tout ce qu'il faut savoir pour dire est su » (Beckett, 1976 : 39) et « À part ce qui est dit il n'y a rien » (Beckett, 1976 : 39). Encore une fois, « tout est là ».

Il s'agit de donner à voir un « endroit clos », profond à en mettre des millions des corps, un « endroit fait d'une fosse et d'une arène » (Beckett, 1976 : 39), séparées par une piste – écrit Beckett sans réussir à être précis ou plutôt, sans nommer :

Des millions peuvent s'y tenir. Errants et immobiles. Sans jamais se voir ni s'entendre. Sans jamais se toucher. C'est tout ce qu'on sait. Profondeur de la fosse. Voir du bord tous les corps placés au fond. Les millions qui y sont encore. Ils paraissent six fois plus petits que nature. Fond divisé en zones. Zones noires et zones claires. Elles en occupent toutes la largeur. Les zones restées claires sont carrées. Un corps moyen y tient à peine. Étendu en diagonale. Plus grand il doit se recroqueviller (Beckett, 1976 : 39-40).

Beckett souligne l'importance de « dire » un strict minimum pour « ne pas l'imaginer », mais plutôt pour permettre de voir : il faut « le » dire, tel quel, sans émotion, pour ne pas en dire trop, pour ne pas dire faux et enfin, il faut dire, froidement, encore sans émotion, sans pathos, dans l'indifférence même, pour dire juste, pour juste dire le nécessaire car « il n'y a que ce qui est dit » (Beckett, 1976 : 39).

« Il n'y a que ce qui est dit. À part ce qui est dit il n'y a rien ». Si quelque chose ne se dit pas, c'est que « ça n'intéresse pas ». L'écriture doit ainsi laisser voir plutôt que laisser imaginer, elle doit aussi savoir comment dire, ce qu'il faut « voir » pour « savoir ».

Ce « comment dire » hante depuis longtemps l'écriture de Beckett, jusqu'en 1988 encore, où il achève son ultime texte *Comment dire*. Plus de vingt ans donc d'écart entre le comment donner à voir dans le texte *Se voir* et la « folie que de voir quoi » du poème *Comment dire*, des questionnements à travers l'écriture entravée, des mises en échec sans trêve de ce comment dire Auschwitz :

folie donné tout ce –
vu –
folie vu tout ce ceci-ci que de –
que de –
comment dire –
voir –
entrevoir [...] (Beckett, 1978a : 26-27)

Cette écriture défaite, dépouillée de mots et d'émotions, qui se décompose et s'efface au contact avec les « fondus au blanc », s'explique aussi à la fois par la pudeur de l'écrivain face aux récits des expériences intimes des survivants de Shoah et par l'incapacité de savoir jusqu'au bout comment le dire, comment trouver le ton juste entre assez et trop, et l'incapacité aussi de mettre fin à ces séries d'échecs de dire dans une forme de « fondus enchaînés » de fragments écrits, « pour finir encore » de dire.

L'arène noire où des « millions peuvent se tenir », « errants et immobiles », « sans jamais se voir ni s'entendre », « sans jamais se toucher » (Beckett, 1976 : 39) renvoie à l'univers du *Dépeupleur* où dans le cylindre clos errent ou s'immobilisent les humains à l'instar des figurines en cire, des mannequins-fantômes du passé, des « musulmans ». Ces corps sont anonymes, invisibles et errants dans l'immobilité. Ils sont comme les feuilles qui se logent sur la piste : « mortes, mais pas pourries » (Beckett, 1976 : 41) – corps qui brûlent. Ces corps qui dans *Le dépeupleur* « se frôlent avec un bruit des feuilles sèches » (Beckett, 1970 : 8), ils ne pourrissent pas dans les tombes, ils « tomberaient plutôt en poussière » (Beckett, 1976 : 41), ils deviennent cendres.

Malgré les contrastes de l'obscurité et de la clarté, de la chaleur et du froid que le texte met en évidence, cet univers qu'on « entrevoit » est couvert de cendres. Beckett donne l'impression de l'écrire dans une frénésie de mesurer de manière obsessionnelle le temps, la température et les dimensions spatiales, obsédé par les gris et les sables, la cendre enfin où « nulle part trace de vie » (Beckett, 1972a : 51), où le ciel se confond avec la terre : « jusqu'à toute blanche dans la blancheur la ronde » (Beckett, 1972a : 51-52).

Dans les « ruines » de *Sans*, un autre texte publié dans *Têtes-mortes*, on retrouve ce même motif du corps parmi les ruines où le ciel et la terre s'entremêlent dans le même « gris cendre » qui hante les textes et revient comme un refrain dans cette description majoritairement *sans* verbes. Tout semble être sans vie, couvert de cendre.

Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Éteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue (Beckett, 1972a : 69).

Gris cendre petit corps seul debout cœur battant face aux lointains. Tout beau tout nouveau comme au temps béni régnera le malheur. Terre sable même gris que l'air le ciel le corps les ruines sable fin gris cendre. Lumière refuge blancheur rase faces sans trace aucun souvenir. Infini sans relief petit corps seul debout même gris partout terre ciel corps ruines (Beckett, 1972a : 72).

Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel. Air gris sans temps terre ciel confondus même gris que les ruines lointains sans fin (Beckett, 1972a : 73-74).

Il bougera dans les sables ça bougera au ciel dans l'air des sables. Un pas dans les ruines les sables sur le dos vers les lointains il le fera. Jamais que silence tel qu'en imagination ces rires de folle ces cris (Beckett, 1972a : 75).

On retrouve l'« effet atmosphérique de disparition » (Didi-Huberman, 2001 : 123) évoqué plus haut, cet effet aérien, « l'air des sables » qui laisse pourtant des traces indélébiles sur le texte : « l'air le ciel le corps les ruines sable fin gris cendre ». Cette gradation sans virgule fait songer au registre cinématographique puisque les mots à l'instar des images fuyantes s'enchaînent, se diluent comme dans le « fondu enchaîné ». C'est un cycle : du ciel au corps, du corps qui tombe en ruines qui deviennent sable pour enfin se disperser dans l'air sous forme de cendres.

Le manque de verbes devient peut-être une tentation de figer ce monde, de figer le corps qui disparaît dans les ruines de ce monde sans être enterré, couvert de sable ou emporté dans l'air des sables, couvert de cendres ou devenu cendres.

L'image terrifiante du « petit corps seul debout cœur battant face aux lointains » ne convoque-t-elle pas celle que donne à voir Charlotte Delbo dans *Aucun de nous ne reviendra* (Delbo, 2013) ? Je remarque que les extraits de textes des deux écrivains se répondent étrangement. Sous le ciel gris, le corps-ruine beckettien de *Pour finir encore* et de *Têtes-mortes* aussi précipité dans un fossé « face en avant » peut être celui de la femme qui, devant des milliers d'autres femmes immobilisées en rang par la peur et le vent glacial, « immobiles depuis le milieu de la nuit » (Delbo, 2013, vol. 1 : 42), peine à remonter :

Comme du temps de l'aplomb les bras font corps avec le tronc et l'une avec l'autre les jambes faites pour fuir. Tombé d'un bloc de tout son petit long face en avant comme poussé dans le dos par une main amie ou par le vent mais l'air est immobile. Ou venu d'une lie de vie au terme du long sur pied tombe sans crainte tu ne pourras plus te relever. Crâne funéraire tout va-t-il s'y figer tel pour toujours civière et nains ruines et petit corps ciel gris sans nuages poussière n'en pouvant plus lointain sans fin air d'enfer (Beckett, 1976 : 13-14).

Elle était accrochée au revers du talus, accrochée des mains et des pieds au revers du talus couvert de neige. Tout son corps était tendu, tendues ses mâchoires, tendu son cou désarticulé en cartilages, tendu ce qui restait de muscle à ses os. Et ses efforts étaient vains – les efforts de quelqu'un qui tirerait une corde idéale. Elle était arc-butée de l'index à l'orteil mais chaque fois qu'elle soulevait une main pour s'agripper plus haut et essayer de gravir le talus, elle retombait. Son corps devenait d'un coup flasque, misérable. Ses dents se serraient, son menton s'aiguissait, les côtes se marquaient en cercles sous son vêtement collé, un manteau civil – une juive –, ses chevilles se raidissaient. Elle essayait à nouveau de se hisser à l'autre rive de neige. [...]. Ses jambes étaient si maigres que malgré les chiffons elles faisaient penser aux rames à haricots qu'on accroche aux épouvantails pour figurer des jambes, et qui pendent. Surtout quand elles battaient dans le vide. Elle retombait au fond du fossé. Elle tourne la tête comme pour mesurer le chemin, regarde vers le haut. On voit grandir l'égarement dans ses yeux, dans ses mains, dans son visage convulsé (Delbo, 2013, vol. 1 : 40-41).

Les deux textes sont dominés par le même ton macabre. C'est la description funeste du petit corps qui se débat dans les ruines, dans le sable gris ou la neige et qui finit par se figer sans vie. Le corps se trouve soit au bord, soit à l'intérieur du fossé. D'un côté, il est « tombé en bloc », raidi donc. De l'autre côté, il devient tondu, arc-bouté. Dans les deux cas, c'est un corps ruiné finalement qui tombe.

Cette même image du corps terrifiante et impossible à saisir revient dans d'autres textes de Beckett de la même période et notamment dans *Bing* ou dans *Sans* : celle de la blancheur qui le morcèle et le dissimule en dominant le champ de la vision, de la blancheur aveuglante. Elle dessine les corps immobiles, leur nudité, leur inertie de cadavres, leur inertie de corps blancs tous réduits à la même image floue. Ces corps-blocs sont une masse homogène, ils sont sans histoires, sans nom et sans visage, collés les uns aux autres, pliés, encerclés, aux limites du cadre dont ils débordent enfin car, entassés dans des espaces qui, malgré toutes ces précisions et ces détails qui les décrivent, restent difficilement

concevables, à la limite du réel, aux dimensions qui arrivent inexplicablement à les contenir. Dans *Bing*, « corps nu blanc fixe » et ses « traces fouillis » (Beckett, 1972a : 61) comme si avant même de disparaître, il était sans image et sans pouvoir laisser de trace. Dans *Se voir*, les corps foulés dans les fosses communes sont aussi collés, entassés et enfin, couverts par la blancheur.

En effet, dans *Bing*, le corps est blanc de cette blancheur de cadavre à peine visible, de son image à peine distincte, d'anonymat, du néant dans lequel pourtant tout de ce corps se contient. C'est un corps et en même temps c'est une masse de corps empilés, des corps immobiles, entassés les uns sur les autres, tous pareils, tous réduits à cette blancheur d'anonymat et d'existence nulle et désincarnée de la cendre. Le blanc qui revient dans ce texte est aussi celui de la poussière grise, de la cendre grise, du « bleu pâle presque blanc ». L'air et le feu les rendent blancs. C'est donc le blanc de l'effacement, le blanc de la peau et de la cendre des restes du corps, des fouillis, le blanc comme la chaux aussi ou le ciment qui coule sur tous ces corps dans les fosses pour les faire disparaître :

Murs blancs⁶⁶ chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. Lumière chaleur tout su tout blanc invisibles rencontres des faces. **Bing** murmure à peine presque jamais une seconde peut-être un sens ça de mémoire presque jamais. Pieds blancs invisibles talons joints angle droit **hop** ailleurs sans son. Mains pendues ouvertes creux face jambes collées comme cousues. Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans. **Hop** ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés données bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. Tout su tout blanc faces blanches rayonnantes **bing** murmure à peine presque jamais. Corps nu blanc fixe un mètre **hop** fixe ailleurs blanc sur blanc invisible cœur souffle sans son. Seuls les yeux donnés bleus bleu pâle presque blanc fixe face seule couleur seuls inachevés. Invisibles rencontres des faces une seule rayonnante blanche à l'infini sinon su que non. Nez oreilles trous blancs bouche fil blanc comme cousue invisible (Beckett, 1972a : 63-64).

La répétition obsessive de « blanc », du « corps blanc », des « pieds blancs invisibles », « faces blanches », « les yeux bleu pâle presque blanc », « corps nu blanc fixe », « nez oreilles trous blancs », « bouche fil blanc », cette association du blanc avec l'invisible aussi reflètent l'image de la terreur que l'écriture s'obstine à dire à travers les

⁶⁶ C'est moi qui souligne.

« creux » et les « trous ». On constate que le texte est éclaté, sans verbes et troués par ces monosyllabes insensés de « bing » ou de « hop » qui brisent l'insoutenable lecture. Ils trouent et fragmentent le texte. En plus, « bing » et « hop » banalisent l'horreur de la situation en donnant un rythme plus léger au texte, mais imposent aussi une forme de neutralité de l'observation de ces quelques éléments qui se répètent en soulignant la porosité et la fragmentarité de cette image impossible à voir au complet. Les mots « bing », « hop » mais aussi « blanc » scandés obsessionnellement à tour de rôle relèvent ce caractère répétitif et acharné d'une pénible écriture d'énumérations de parties du corps pour dire au final que tout est blanc : faces, yeux, pieds, talons, mains, jambes, nez, oreilles, bouche. Ces corps sont probablement autant irreconnaissables qu'innombrables. Dans le « fouillis » et le blanc, ils forment une masse de corps à peine distincts.

Par la suppression radicale des verbes conjugués, *Bing* élimine encore toute éventualité de changements d'état, de possibilité de mouvement ou d'action de ces corps. Ainsi, il est seulement possible de faire un bref état des lieux en insistant sur le phénomène de la disparition des corps aspirés par le blanc, anéantis.

À travers cette écriture quasi exclusivement nominative, on observe l'absence de vie au milieu des ruines et sous la « poussière grise à perte de vue sous un ciel gris sans nuages » (Beckett, 1976 : 11) renforcée par ce manque de verbes conjugués. Dépouillé des verbes, ce texte laisse transparaître cette hantise d'écrire l'inertie du corps figé comme un bloc, sa fixité de cadavre et en même temps son caractère insaisissable.

Les recueils de textes *Têtes-mortes* et *Pour finir encore* comme *Le dépeupleur* sont révélateurs en ce qu'ils évoquent les lieux irréprésentables, vides de tout repère, de toute action, les fosses remplies des corps qu'il faut continuer de tenter de dire malgré leur état irreconnaissable, car : « il n'y a que ce qui est dit » et « à part ce qui est dit il n'y a rien » (Beckett, 1976 : 39). Ce qui reste, c'est ce qui est dit, le reste d'écrit dans l'écrit des traces qui restent.

Comment voir les restes

On peut confirmer qu'il est question chez Beckett d'un inachèvement de l'écriture qui devient de plus en plus symptomatique. L'auteur ne cesse plus de couper le texte. L'inachèvement est chez lui une rupture brusque de sens, comme une blessure ou une brisure. Les mots sont arrachés et laissent sur la page la béance du non-dit, du silence, du blanc. Je ne pense pas qu'on puisse parler chez Beckett, comme c'est le cas chez Barthes, d'une certaine « stratégie d'écriture particulière » (Michaud, 1989 : 11) du fragment. L'écriture fragmentaire de Beckett est une écriture brisée. Elle reflète l'horreur. On peut plutôt évoquer l'effet que le fragment a sur la lecture et la manière formelle dont il montre la contamination de l'écriture par la disparition du corps. Le fragment beckettien annonce la disparition.

Je pense qu'il faut finalement essayer de voir ce que le fragment beckettien montre à travers son caractère et sa forme de plus en plus éclatée en notant à quel moment le texte se coupe, s'arrête de continuer. Il faut peut-être bien aussi essayer de lire le fragment comme une trace qui reste plutôt que comme un manque uniquement. Je pense que c'est l'enjeu et la principale difficulté que pose au lecteur un certain nombre de textes de Beckett, lecteur qui doit lire cet éclatement du texte.

Plutôt résultat généré que production, le fragment beckettien est non pas une dynamique créative, mais le reflet du manque. À travers sa forme, il reflète la destruction. À la fois, il témoigne de l'anéantissement du corps et en reste la trace, le mémorial :

Le fragment (aire) représente moins les restes d'un objet fini, sa 'ruine', que ce qui, dans le fragment, se fragmente encore. En d'autres termes, le fragment est moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément, en quoi il se rattache bien à l'élaboration théorique de la notion du texte (Michaud, 1989 : 11).

Le fragment beckettien témoigne avant tout de la ruine, il est le résultat d'émiettement du matériau : de la phrase, de sa structure, du vocabulaire, et par là du sens, du morcèlement du corps. Il est aussi une pluralité éparpillée des restes que cette ruine laisse voir comme résidu, il est le manque et l'impossible écriture comme il est corps

impossible à voir. Autant que déconstruction matérielle, il laisse voir le manque de moyen de construire, il est ce qui compose avec l'espace vide qui le foule. Il est le voile et le silence, mais non pas le silence qui ne nous dit rien. Il est comparable à ce silence des champs qu'on écoute terrifié dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann. Ce n'est pas le cri⁶⁷ : à la place du cri comme à la place des mots aussi, c'est ce silence-là qui retentit, l'écho muet de l'horreur inaudible et invisible. Enfin, le texte qui manque, le texte fragmentaire nous dit le « blanc » du corps, ce blanc encore qui ne laisse pas voir, le manque d'image.

En parlant du *Film* et des pièces pour la télévision, j'ai déjà évoqué l'image fuyante du corps et surtout cette troublante impossibilité de voir le visage, « l'angoisse d'être perçu » (Beckett, 1972 : 113) inhumain, monstrueux ou sans visage. Dans *Cap au pire*, c'est le crâne et les yeux qui sont encore perceptibles par moment : « Crâne et écarquillées seuls. Scène et spectateur de tout » (Beckett, 1991 : 29), mais « nul visage » malgré que « de face désormais » (Beckett, 1991 : 29).

Ce manque de visage correspond à la perte d'identité et à la perte progressive d'images du corps qu'on retrouve à la fois dans l'univers concentrationnaire et chez Beckett. Rappelons-le, c'est à partir de la suppression du visage et donc de l'image humaine que commence la disparition du corps. Et c'est en partie à partir de là aussi que cette disparition, cet anéantissement sont possibles.

On voit les fragments du corps dans le blanc, comme on voit la disparition du texte à travers ces blancs, ces espaces vides à partir desquels le lecteur ou le spectateur fait peut-être bien malgré lui une reconstitution des lieux et des corps disparus :

Le lecteur recompose la machine littéraire, la relance, à partir de ses vides, du néant qui le remplit de ses sens à produire. Les ellipses de l'écrivain deviennent des énigmes à trouver pour le lecteur. Le texte littéraire, dans sa manifestation fragmentaire, montre le vide créé par la fuite du sens qui voue l'œuvre à un infini angoissant. C'est la leçon de Maurice Blanchot : l'écriture devient une expérience des limites (selon le mot de Sollers) qui tente de dire l'indicible, dans le blanc des signes (annoncé par Mallarmé) ou par une violence destructrice (A. Artaud et G. Bataille) (Ripoll, 2002 : 17-18).

⁶⁷ Il s'agit dans le film de Lanzmann *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, du cri des oies...

C'est avec la modernité seulement, c'est-à-dire, avec le refus des genres (Ripoll, 2002 : 16) que la poésie devient fragmentaire dans le sens où « l'écriture fragmentaire est là au centre d'une pensée de la littérature, comme inachèvement, comme mouvement en spirale, comme projection vers l'infini du langage. » (Ripoll, 2002 : 16) Cependant, chez Beckett, rien à voir avec cette modernité-là du fragmentaire ou de la fragmentarité puisque l'inachèvement signifie l'épuisement et non pas le mouvement cyclique malgré de nombreuses répétitions : fragmenter n'est pas donner forme ou créer. Le fragment de Beckett c'est l'empreinte, mais c'est aussi la maladie qui fait disparaître l'écriture, la peste du texte, le néant des corps brûlés dans les fours crématoires malgré le chaos des mots qui fourmillent en sa mémoire : les mots qui lâchent, qui tombent, qui se vident et qui disparaissent. Dans ce sens-là, l'écriture devient une expérience pour essayer de dire le corps concentrationnaire et Shoah.

Fragmenter chez Beckett n'est pas écrire par bouts. C'est plutôt écrire ces bouts comme un manque, le vide que laissent derrière eux les corps disparus.

Le texte de *Comment c'est* donne à voir une écriture de la rature comme on l'a déjà vu plus haut, la déformation, mais aussi, il se montre comme un texte troué, fragmenté, un texte de la disparition de la phrase dépouillée de tout signe de vie puisqu'amorphe et ruinée à cause de l'absence des signes de ponctuation.

En parlant du roman *H* dans *Sollers écrivain*, Roland Barthes écrit au sujet de ce type de disparition :

De l'absence de ponctuation, on induit une absence de phrases. Et c'est vrai; on commence à entrevoir la signification suspecte de la Phrase, c'est-à-dire : qu'elle est un artefact linguistique; qu'il n'est pas sûr que dans la parole vivante il y ait des phrases; [...] que d'une certaine manière la phrase est toujours religieuse, et que ses contestations sont toujours réprimées (à titre scolaire ou psychiatrique) (Barthes, 1979 : 62).

Pour Barthes, « H constitue donc un certain procès de la Phrase. » (Barthes, 1979: 62) On peut en dire autant de *Comment c'est* de Beckett, même si ce « procès » est chez ce dernier d'une autre nature, différent de celui de Sollers, mais aussi catégorique. Finalement,

le manque de ponctuation traduit l'urgence, mais aussi une dynamique mécanique du démontage. « Et cependant, ce qui est substitué à la Phrase, ce n'est pas son contraire mécanique, le babil, la bouillie. Une troisième forme apparaît, qui garde de la phrase sa séduction langagière, mais évite sa découpe, sa clôture, c'est-à-dire, en définitive, son pouvoir de représentation. » (Barthes, 1979 : 62-63). Le manque de ponctuation et de phrases met en mouvement l'écriture qui échoue et ne veut se figer ou se composer définitivement :

H tisse – continue Barthes – non des phrases, mais des mouvements syntaxiques, des bribes d'intelligibilité, des taches de langage (au sens que ce mot pourrait avoir dans la calligraphie d'un Pollock). Qu'est-ce donc, linguistiquement, qui est évincé, dans ce texte? C'est moins la ponctuation (carence somme toute superficielle) que l'enrobage, l'emboîtement, l'enjambement des propositions, c'est-à-dire la période (objet aristotélicien). La phrase littéraire n'est-elle pas un montage? Le texte de Sollers n'est-il pas monté : la composition (l'ordre rhétorique) est mise en échec, non le bombardement des représentations instantanées (Barthes, 1979 : 63).

Depuis *Comment c'est*, mais aussi dans les derniers textes de Beckett jusqu'à *Comment dire* et tout particulièrement dans *Cap au pire*, on observe la perturbation (la profusion des points de suspension et des tirets) et l'absence significative de ponctuation. Par conséquent, on note l'absence de phrases ou bien la difficulté à suivre leur enchaînement logique. En même temps, on peut dire qu'en général le texte s'amointrit et s'appauvrit en se réduisant à un vocabulaire déjà répétitif et de plus en plus réduit, manquant, insuffisamment explicite, ce qui marque incontestablement la majeure partie des textes. Le « mal dit » de *Mal vu mal dit* montre aussi cet appauvrissement significatif à la fois lexical et syntaxique. L'auteur laisse voir le texte « tel quel » en mettant l'accent sur les lacunes, sur le questionnement, l'hésitation par rapport au choix des mots, l'épuisement dans le sens de la fin du potentiel des mots, l'impossibilité d'en faire l'usage, mais aussi d'en finir définitivement :

Mais voilà soudain qu'elle n'est plus là. Où soudain elle fut laissée. Vite donc la chaise avant qu'elle reparaisse. Longuement. Tous les angles. De quel seul mot en dire le changement? Attention. Moindre. Ah le beau seul mot. Moindre. Elle est moindre. La même mais moindre. D'où que l'œil s'y acharne. Vrai que

l'éclairage. Voilà que les mots eux aussi. Quelques gouttes au petit malheur et c'est la strangurie. Pour en mal dire le moins. Moindre. Elle finira par ne plus être. Par n'avoir jamais été. Divine perspective. Vrai que l'éclairage (Beckett, 1981 : 66-67).

On voit ici, à travers les « phrases littéraires », ce montage dont parle Barthes, les compositions et leurs mises en échec, des « bribes d'intelligibilité » dans ces « bombardements des représentations instantanées » d'une forme floue, de l'éphémère présence qui s'amoindrit. Les verbes encore ici disparaissent, l'ensemble se raccourcit et s'écrit dans une perspective des mots et non pas des phrases « pour en mal dire le moins » : « Longuement. [...] Attention. Moindre. Ah le beau seul mot. Moindre. » L'amoindrissement devient un phénomène qui se joue dans l'écriture, qui la tiraille.

De l'autre côté, l'extension des espaces blancs donne à voir des textes découpés, le démontage, le bafouillage de cet ordre rhétorique dont parle Roland Barthes au sujet de *H*. Comme si le texte prenait feu. Tout à fait à l'image des ruines de *Fin de partie*, du vide scénique, de cette plaine brûlée de *Oh les beaux jours!*, jusqu'à « plus mèche ». On observe l'effacement, la disparition dans « pis », « moins », « plus mèche », dans l'inachèvement et les interruptions systématiques avec les tirets sans reprises qui viennent après les points de suspension qu'on a relevés plus haut dans une grande partie des pièces pour la télévision ainsi que dans *Oh les beaux jours!* :

Où alors que là voir — (Beckett, 1991 : 13)

Où alors que là voir maintenant — (Beckett, 1991 : 13)

Ombres qui empirent. Dans la pénombre vide.

Puis —

D'abord comment tout d'un seul coup (Beckett, 1991 : 28).

Les écarquillés collés à tout. Dans la pénombre vide.

Les yeux. Temps de —

D'abord encore retour pour dédire disparition de la pénombre (Beckett, 1991 : 33)

Mais quoi n'est pas au pis. Vrai. Vrai! Et cependant dire d'abord le pis peut-être bien pis que tout le vieil homme et l'enfant. Pis en mal de pire. Pis en —

Hiatus pour plus mèche encore. Quel laps? Quel laps de hiatus jusqu'à tant mal que pus encore ? (Beckett, 1991 : 40)

Dans *Cap au pire*, à travers ces fragments inachevés qui restent du texte, on peut lire surtout l'obsession de la disparition. Tout disparaît dans la pénombre puisqu'il n'y a plus de mèche, plus de lumière. Depuis *Le dépeupleur*, la pénombre force les yeux à s'écarter. Ici, le texte devient flou, incompréhensible à l'instar de l'image qui se dissout à force d'être envahie par l'ombre et par le noir. On peut voir et lire de moins en moins, le plus *moindre* possible et enfin le vide ou le blanc de la page qui efface tout de la même manière que le noir fait tout disparaître.

« Temps de », « puis », « pis en » suivis de tirets marquent les arrêts brusques. Les phrases ne sont pas reprises, elles sont abandonnées, à peine commencées, elles restent inachevées. Elles sont comme les « taches », les trous sur une toile perforée. Dans le texte beckettien qui se donne à voir comme un démontage aléatoire, elles ne veulent ou ne peuvent rien dire : « Mais quoi n'est pas au pis. Vrai. », « Pis en mal de pire. Pis en — » (Beckett, 1991 : 40).

Dans cette confusion, où on a du mal à trouver un sens, on a l'impression de fouiller dans une composition de mises en échec et d'évincement. On s'attarde alors sur le sens de certains mots qui reviennent en boucle : le « hiatus » qui évoque une fente et une interruption et la « mèche ». Ce dernier signifie le fil d'un cierge de cire, un cordon qui s'enflamme. La mèche qui brûle est une source de lumière et donc « plus mèche » renforce l'image de la pénombre et enfin du noir qui empêche de voir. Le fil qui se consume au contact avec le feu, la « mèche » évoque aussi les cheveux, les cheveux rasés des disparus empilés sur les montagnes de mèches à Auschwitz, à côté des piles de chaussures, de lunettes, de valises que le musée d'Auschwitz-Birkenau conserve comme reliques : du vieil homme, de la vieille femme, de l'enfant. « Dire l'enfant disparu — écrit Beckett. Tout comme. »

Dévore l'envie d'avoir disparu. Moins n'est nul remède. Plus mal n'est nul remède. Un seul remède. Disparaître. Disparaître pour de bon. Jusqu'alors dévore encore. Tout dévore encore. De l'envie d'avoir disparu.

Tout sauf le vide. Non. Le vide aussi. Inempirable vide. Jamais moindre. Jamais augmenté. Jamais depuis que d'abord dit jamais dédit jamais plus mal dit jamais sans que ne dévore l'envie qu'il ait disparu.

Dire l'enfant disparu. Tout comme. Hors vide. Hors écarquillés. Le vide alors n'en est-il pas d'autant plus grand? Dire le vieil homme disparu. La vieille femme disparue. Tout comme. Le vide n'en est-il pas d'autant plus grand encore? Non. Vide au maximum lorsque presque. Au pire lorsque presque. Moindre alors? Toutes ombres tout comme disparues. Si donc pas tellement plus que ça tellement moins alors? Moins pire alors? Assez. Peste soit du vide. Inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide (Beckett, 1991 : 55-56).

Malgré que l'écriture devienne « presque vide » et que les phrases s'amoindrissent et ne puissent composer qu'avec des bribes éparpillées, illisibles telles que « au pire lorsque presque » ou « inempirable sempiternel presque vide », on récupère en quelque sorte parmi ces ruines quelques mots : « l'enfant disparu », « le vieil homme disparu », « la vieille femme disparue » et leurs « ombres disparues ».

Cap au pire est l'écriture de ces séries de disparitions et d'apparitions de bouts d'images des corps et de leurs ombres qui finissent par disparaître : « lentement ils disparaissent » (Beckett, 1991 : 16), « soudain disparu » et « soudain réapparu » (Beckett, 1991 : 18), « que tout disparaisse » (Beckett, 1991 : 48). D'abord « mal vu » car envahi par la pénombre, puis de moins en « moins vu » (Beckett, 1991 : 51), « les ombres qui s'en vont » (Beckett, 1991 : 15) et « disparition du vide » (Beckett, 1991 : 22-23) de ce « vide infesté d'ombres » (Beckett, 1991 : 31). Enfin, le vocabulaire se réduit, les mots qui se répètent disparaissent aussi :

Quoi alors les mots ont disparu? Aucun alors pour ça. Mais dire en guise de tant mal que pus encore ça concerne tant mal que pis la vue. Moindre vue. Encore la pénombre et pourtant –. Non. Plus mèche encore ainsi. Dire mieux plus mal les mots ont disparu lorsque plus mèche encore. Encore la pénombre et plus mèche encore. Tout vu et plus mèche encore. Quels mots pour quoi alors? Aucun alors pour ça. Nuls mots pour ça lorsque les mots ont disparu.

Pour ça lorsque plus mèche encore. Tant mal que pis plus mèche encore (Beckett, 1991 : 36-37).

On observe que dans *Cap au pire*, les interrogations constantes sur comment dire le moins et le moindre (Beckett, 1991 : 41) annonce la disparition irréversible du corps et en même temps, l'effacement de l'écriture. On constate aussi cet impossible effacement total des traces qu'elle laisse finalement, ne serait-ce que dans le plus moindre, dans le « pis » et les « mèches » malgré les réductions et les mutilations des phrases, malgré les trous blanc qui suivent « [c]ap au moindre encore » (Beckett, 1991 : 42), « imminimisable moindre » (Beckett, 1991 : 41-43), « moindrissime tout » (Beckett, 1991 : 43). Ce sont les moindres qui restent : les ombres, l'ombre d'un homme et d'un garçon, l'ombre d'une femme (Beckett, 1991 : 45-46), les images si moindres aussi, si peu visibles. Enfin, tout « s'obscurcit » (Beckett, 1991 : 52) « pour ne plus jamais réapparaître (Beckett, 1991 : 53), « dévore l'envie d'avoir disparu » (Beckett, 1991 : 55). Le vide se creuse dans les derniers mots qui tombent, qui disparaissent : « Dire l'enfant disparu. Tout comme. Hors vide » (Beckett, 1991 : 56). « Plus mèche », disparition de tout, sauf du crâne, qui comme ce reste du texte, ce qui reste du corps, avant que « plus mèche » de ce qui reste du dire, broyé, brûlé, éparpillé :

Rien qui prouve un enfant et pourtant un enfant. Un homme et pourtant un homme. Vieux et pourtant vieux. Rien si ce n'est que suinte comment rien et pourtant. Un dos courbé et pourtant celui d'un vieil homme. L'autre pourtant celui d'un enfant. D'un petit enfant.

Tant mal que pis encore et tout dans l'écarquillé encore. Tout d'un seul coup comme jadis. Mieux plus mal tout. Les trois courbés. L'écarquillé. Le vide étroit tout entier. Nulles taches brouillées. Tout net. Net obscur. Trou noir béant sur tout. Absorbant tout. Déversant tout.

Rien et pourtant une femme. Vieille et pourtant vieille. Sur genoux invisibles. Inclivée comme de vieilles pierres tombales tendre mémoire s'inclinent. Dans ce vieux cimetière. Noms effacés et de quand à quand. Inclivées muettes sur les tombes de nuls êtres (Beckett, 1991 : 59-61).

Dans « rien qui prouve un enfant et pourtant un enfant », « un homme et pourtant un homme », « vieille et pourtant vieille », rien qui prouve l'existence de cet enfant, de cet

homme et de cette femme, aucune trace, les « noms effacés », rien qui montre qu'ils ont existé, et « pourtant », ils ont existé. Beckett montre ici la production de l'absurde, car il produit et laisse les traces de ces « nuls êtres » qui sont disparus sans laisser de traces.

Les écrits de plus en plus brefs, réduits à un moindre minimum, ébréchés comme *Cap au pire* mais aussi *Va et vient*, *Cascando* dans *Comédie et actes divers*, *Assez*, *Imagination morte imaginez*, *Bing*, *Sans* dans *Têtes-mortes*, *Pour finir encore et autres foirades*, montrent cette écriture après Auschwitz dont se détachent les mots entaillés, dans les convulsions de la terreur et où les silences font face à la porosité, à l'impuissance du langage. « Aux mots » répondent de plus en plus les sons, les monosyllabes « pis », « pas », « nul », « hop » qui montrent l'empêchement, l'impossibilité de nommer. Dans *Mirlitonades*, on remarque dans l'évolution formelle même du texte que « pas » qui s'accumulent vont diminuer le texte empiété finalement par « rien » et « nul » des blancs « sans mots », ces blancs qui plutôt que « métaphore du vide » montrent sa « "forme" sous l'aspect d'une non-forme » (Cauquelin, 2006 : 52) :

fin fond du néant
au bout de quelle guette
l'œil crut entrevoir
remuer faiblement
la tête le calma disant
ce me fut que dans ta tête

silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d'une parole sans passé
d'avoir trop dit n'en pouvant plus

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mots
les pas aux pas
un à
un (Beckett, 1978a : 36)

On voit qu'avec les mots disparaissent les objets, les corps, les personnages, les figures humaines et les ombres. L'univers de Beckett devient incontestablement un univers d'absences sans retour. Le texte s'amoindrit, se coupe, se déchire pour montrer finalement le manque de mots.

Dans le dramacule *Cette fois*, la figure est remplacée par la voix du Souvenant découpée en A, B et C et qui retentit « des deux côtés et du haut » (Beckett, 1982 : 9). Dans *Solo*, c'est le récitant qui dit le texte et dans *impromptu d'Ohio*, le lecteur lit à l'entendeur. Ainsi, la présence humaine chez Beckett se désincarne. On observe de plus en plus dans ces pièces dont le texte prend cette forme de fragments éclatés, à la fois récité et préenregistré pour être diffusé des hauts-parleurs qu'à la place du personnage, surgissent les figures à fonctions, mobiles ou « statufiées » (Delbo, 2013, vol.1 : 58) automatisées, insignifiantes, souvent sans noms et comme dans *Quad*, sans visage, figures qui cèdent finalement la place aux ombres.

L'univers monochrome de Beckett est un univers qui se vide de tout repère. Malgré l'obsessionnelle énumération de détails didascaliques, il se dépouille des mots. Le texte s'écrit déjà comme un manque. Il lui manque des bouts, des phrases, un fil linéaire. C'est aussi la raison pour laquelle il reste possible de le lire comme un texte sur Auschwitz qui, comme l'image d'Auschwitz, n'est peut être que « lacune ». Le lecteur doit accepter la porosité et la destruction de ce texte auquel il se confronte peut-être bien malgré lui. La lecture le place principalement devant cette porosité, ce manque et enfin, cette violence de la terreur et de l'anéantissement.

Toutefois, l'écriture de Beckett, saisie par le vide, devient finalement une forme de survivance de ce corps dont elle rassemble interminablement et de manière fragmentaire les bribes d'images. L'écriture est trace enfin. Elle permet aussi d'une certaine manière de recenser les corps invisibles même si elle ne pouvait les nommer. À travers sa forme, elle arrive à donner une certaine bribe d'image à l'invisible finalement malgré qu'elle reste incomplète et éclatée.

Il faut rappeler que, quelle que soit leur porosité, pour Beckett « les mots » sont « les survivants de la vie » (Beckett, 1978a : 44). S'ils permettent la survie du corps et de ses images, c'est qu'ils transforment la fugacité de la trace du corps devenu cendre, fragile,

aérienne, empreinte dans la poussière ou dans le sable en écriture du corps qui se grave comme « image malgré tout » ou *écriture malgré tout* sans pour autant être permanente. Plus que le lieu ou le mémorial, l'écriture est une trace à la fois stable et fragile puisque c'est la disparition même qu'elle donne à voir. Elle dit le lieu de l'anéantissement, elle dit le corps exterminé, elle est ce qui reste. Or, elle s'efface, elle peut disparaître, elle est cette mèche –

CONCLUSION

On a pu observer à travers la majeure partie de l'œuvre de Samuel Beckett, une incontestable obsession du corps et de l'univers de Shoah. On a commencé avec le phénomène de l'épuisement puisqu'il montre à la fois une destruction progressive du corps à travers la mécanisation des gestes et des comportements, les répétitions insensées des tâches sans but. Le corps scénique est réduit à ce potentiel de l'animal ou encore de la machine et à ces tâches qui le déshumanisent complètement. Il perd tout espoir de survivre, mais continue à s'épuiser dans les mouvements linéaires ou circulaires, en suivant les trajets précis qui le font toujours revenir sur ses pas, en se repérant à l'aide de quelques points dans l'espace aussi vide qu'austère. Cette circulation acharnée et aveugle lui fait perdre tout son sens. Il devient inutile. Il est traqué, surveillé de toute part et il n'a aucun moyen de quitter ce dispositif où tout est mis en place pour l'épuiser.

On a aussi pu relever que ces figures qui deviennent anonymes s'acharnent pour continuer malgré la dégradation et même la défiguration de leur corps. Elles deviennent tout d'abord inidentifiables. Insignifiantes donc et sans identité, elles se fondent dans la masse. C'est la perte du nom et l'effacement du visage qui annoncent la perte d'identité et enfin la déshumanisation. L'univers se fige pendant que ces figures tournent aveuglément en rond et exécutent des ordres inexplicables, insensés. Souvent solitaires, dans une situation d'interaction, elles deviennent hostiles, violentes. Elles se font mal, elles luttent pour la survie. Les éventuelles relations qu'elles ont sont très restrictives, non-affectives. Elles se limitent à se soumettre à la volonté du maître ou bien à contrôler et à anéantir. Enfin, le mal, la cruauté, mais aussi l'indifférence se banalisent. La banalisation est une conséquence de la perte de sens et du visage, de la perte d'humanité. En face, l'autre devient un opprimé, un souffre-douleur, ou bien, un sadique qui inflige les punitions pour dominer certes, mais aussi pour trouver du plaisir dans la souffrance de sa victime. Il l'asservit.

L'univers dans lequel circulent ces figures beckettiennes représente un lieu d'exclusion où elles se trouvent malgré elles en attente de la mort imminente. On attend la mort et ce temps d'attente est aussi interminable qu'épuisant et destructeur. L'immobilité

due souvent à cette attente finale et à l'abandon aussi bien que les mouvements et les déplacements sur les trajets ne font que confirmer l'inutilité. Ainsi, on a observé dans de nombreux textes l'épuisement du potentiel du corps qui, intuitivement, avant d'abandonner, s'acharne à survivre. L'écriture subit ces mêmes phénomènes, celui de l'épuisement et de la défiguration, elle se tord dans tous les sens et reflète l'acharnement.

Après avoir rendu le langage banal et formel par une totale suppression de l'affect notamment, l'auteur ne fait qu'échouer à dire, à nommer. Il rate. On note l'apparition accrue de nombres notamment qui contaminent l'écriture. On prend les mesures, on compte, on traduit en chiffres l'insensé. Les calculs échouent aussi. Le vocabulaire s'appauvrit, se montre lacunaire et la syntaxe se casse. Après les interminables phrases de la *trilogie* qui épuisaient le lecteur en lui faisant perdre le fil, le texte se défigure grammaticalement. Cette écriture devient celle des inventaires des lieux et des corps, des énumérations consécutives, des listes de détails qui rendent la lecture très automatique et d'autant plus pénible. Les textes deviennent purement informatifs et exhibent les ratures. Les échecs syntaxiques ou mathématiques se répètent en boucle et on a l'impression que le texte ressemble de plus en plus à une fiche technique dont les listes de détails semblent inutiles et incompréhensibles. Il se réécrit sans jamais réussir à s'achever à l'image de la figure dont on ne connaît rien et qui, cruelle ou soumise, ne fait que suivre une certaine mécanique vidée d'affect, sans logique apparente. C'est de plus en plus une écriture de l'inventaire, mais aussi du ratage, de l'échec donc qui devient une interminable série de tentatives de nommer l'innommable. À force de redire, de tourner en rond, de revenir en arrière, les textes se montrent comme des séries d'ébauches que l'auteur s'acharne à produire. Ils se trouent enfin, se coupent, se brisent et deviennent de plus en plus illisibles à l'instar même du corps qui s'épuise, qui diminue et dont l'état se dégrade. Garder ne serait-ce qu'une bribe d'image ou de nom de ce corps à travers l'écrit devient une obsession qui s'intensifie en échouant.

Après la *trilogie*, les pièces de théâtre et pour la télévision, Beckett entreprend l'écriture de textes brefs dans lesquels on ne peut que lire l'impossibilité de donner à voir le corps ainsi que le lieu de sa mise à mort. Ces textes souvent sous forme de bribes illisibles

et incompréhensibles, d'éclats où l'on observe encore à la fois l'obsession pénible de l'image du corps, la hantise de l'absence, de la disparition et l'acharnement de le nommer qui épuise et le corps et le potentiel des possibles, montrent la dissolution de l'image comme dans les tableaux de Zoran Mušič ou encore dans les prises de vue du cinéaste László Nemes. On peut constater ici, plus dans les textes tardifs, mais aussi déjà à partir des années 50, dans la manière dont l'écriture beckettienne évolue surtout et dont elle se transforme en se défigurant et en diminuant, la marque de Shoah. Cette marque est visible mais floue, elle s'imprime sur ces corps qui rôdent ou qui agonisent chez Beckett, qu'on ne peut jamais bien voir. Elle contamine la forme de l'écriture jusqu'à montrer et écrire le flou et enfin, jusqu'à tout faire disparaître. Elle montre, à travers les brisures et les fragments éclatés, à travers le manque et dans le flou des mots d'un texte déconstruit, cette disparition. Le noir scénique comme l'espace blanc de la page correspondent au vide du lieu et au manque du nom.

Dans le cadre de mon cours de littérature française que je donne au Collège, j'enseigne aux étudiants la littérature de Shoah. On travaille sur un cahier de textes que je prépare et où se retrouvent les extraits de Semprún, Antelme, Wiesel, Delbo, Duras... On l'intitule « Écrire Shoah ». L'exercice consiste à faire un atelier d'écriture à partir des extraits des textes proposés et à répondre aux questions sur la représentation du corps, enfin, sur le comment représenter et comment « écrire le corps après Auschwitz ». Après un retour sur les questions raciales, depuis la Renaissance, on réfléchit sur l'ignorance et sur sa flagrante conséquence : la haine de l'autre. On aborde le sujet après un cours magistral sur la montée du nazisme en Allemagne, sur les questions de la haine raciale, de l'antisémitisme et la propagande antisémite pour finir avec la propagande antisioniste, une forme renouvelée de toujours la même et actuelle haine du Juif, toutes « confessions » politiques confondues. On parle du nationalisme et du fascisme, du socialisme et du communisme.

Je ne dis pas à mes étudiants que je suis Juive pour une seule raison : je veux que le choix des œuvres au programme ne se justifie pas autrement qu'en tant qu'un choix

intellectuel. Devrais-je me retenir de le dire en conclusion de cette thèse? Je risque peut-être d'entendre : encore un texte sur (la) Shoah écrit par une Juive.

Le mot Juif, comme en russe « жид » à la différence de « еврей » ou en polonais « Żyd », est si connoté, péjoratif depuis Judas qu'il ne fait que raviver les références antisémites, antijuives, antisionistes. Juif est une insulte en soi à laquelle se colle de manière indélébile l'attribut « sale ». Sale Juif. Bref, on discute de tout cela en classe. Les étudiants aussi bien de ma génération que ceux qui ont vingt ans confirment la plupart de temps non pas cette haine directement puisqu'on est dans le cadre où il est formellement interdit de tenir des propos haineux⁶⁸, mais au moins cette atemporelle animosité, réticence et méfiance vis-à-vis du Judas qui incarne depuis la crucifixion le Juif-traître et qui incarne aujourd'hui le bourreau du Gazaoui. Vladimir Jankélévitch en 1971 parle déjà de l'antisémitisme qui sous forme de l'antisionisme devient une « introuvable aubaine » (Jankélévitch, 1986 : 19).

L'« antisionisme » est [...] une introuvable aubaine, car il nous donne la permission et même le droit et même le devoir d'être antisémite au nom de la démocratie! L'antisionisme est l'antisémitisme justifié, mis enfin à la portée de tous. Il est la permission d'être démocratiquement antisémite. Et si les Juifs étaient eux-mêmes des nazis? Ce serait merveilleux. Il ne serait plus nécessaire de les plaindre; ils auraient mérité leur sort (Jankélévitch, 1986 : 19-20).

Les étudiants au Collège connaissent peu l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et encore moins celle de l'antisémitisme. Un nombre de mes collègues est d'avis que ces étudiants, la génération *Youtube*, sont vaguement capables d'identifier le 11 septembre 2001. En revanche, les étudiants qui viennent des pays de confession majoritairement musulmane comme les Syriens par exemple n'ont jamais entendu parler des persécutions, des chambres à gaz. On le sait, leurs manuels d'histoire racontent une autre Histoire. Il m'arrive aussi d'être confrontée en classe aux remarques sur le fameux complot juif, sur la légendaire richesse des Juifs et le fait qu'ils contrôlent le monde grâce à la finance et les

⁶⁸ Toutefois, dans le cadre d'un autre cours, en parlant de Sigmund Freud et du fait qu'il a été persécuté en tant que Juif, il m'est arrivé d'entendre un étudiant déclarer haut et fort que tout le monde savait de toute manière que tous les Juifs étaient des rats.

médias. Le manque de curiosité intellectuelle véhicule ces préjugés et cultive indéniablement l'ignorance. Comment justifier l'ignorance aujourd'hui? Comment justifier la haine, non pas pathologique, celle qui est la marque d'un dysfonctionnement mais bien celle qui, presque banale et qui en dépit de toutes les sources d'information disponibles, est le fruit de l'ignorance et de la stupidité? Enfin, dans les ateliers sur l'écriture de Shoah, j'observe encore que le mot Juif ne passe pas. Il semble en effet très difficile de dire Juif. Dans les textes littéraires d'un Wiesel ou d'un Levi, il serait question de personnages torturés, de gens exterminés, tués, du corps asservi, détruit, démuné de son identité. Un petit nombre d'étudiants dira que le Juif a été persécuté, déporté, gazé, exterminé, etc.

Le phénomène de disparition que relève une grande partie de l'œuvre de Beckett est le reflet, la marque de Shoah. Son œuvre est à la fois fascinée et hantée par l'absurde existence ou l'absurde survivance même de ce « petit peuple » qu'il évoque dans *Le dépeupleur* et dont un Heidegger, philosophe gourou de son époque au passé nazi, aurait dit pour « légitimer ontologiquement » l'extermination : « les Juifs n'ayant jamais été des êtres-pour-la-mort, aucun d'entre eux n'était mort » (Onfray, 2018 : 74). Mais l'œuvre de Beckett va même au-delà de cette obsession évoquée tout au long de cette thèse, l'obsession de la disparition que désigne en dépit du manque le nom de Shoah. C'est pourquoi aussi on ne trouve pas chez Beckett Shoah, ni comme sujet ou référence directe d'écriture, ni comme nom.

Le choix annoncé dès le début de parler de Shoah et non pas de la Shoah va aussi dans ce sens. La Shoah serait une référence historique, le synonyme du génocide, un événement pouvant se reproduire et que l'on appellerait la Shoah II. Or, Shoah est un nom, et en tant que tel, il désigne le manque. Shoah est un choix esthétique et éthique, à la fois esthétique et éthique, comme dirait Wittgenstein.

En parlant de *Shoah* de Claude Lanzmann, Jacques Rancière soulève la question de la représentation et par là de ce qui pourrait être irreprésentable et peut-être bien

innommable dans le film, mais aussi dans ce qui reste de Shoah et qu'on peut voir et entendre malgré tout.

À lire les historiens de l'extermination qui nous en donnent les dimensions exactes, on apprend que la clairière de Chelmno n'était pas aussi immense que cela. La caméra a dû l'agrandir subjectivement pour marquer la disproportion pour faire une action à la mesure de l'événement.

Ce bref exemple montre que Shoah ne pose que des problèmes d'irreprésentabilité relative, d'adaptation des moyens et des fins de la représentation. Si l'on sait ce que l'on veut représenter – à savoir, pour Claude Lanzmann, le réel de l'incroyable, l'égalité du réel et de l'incroyable –, il n'y a pas de propriété de l'événement qui interdise la représentation, qui interdise l'art, au sens même de l'artifice. Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix. Choix du présent contre l'historicisation; choix de représenter la comptabilité des moyens, la matérialité du processus, contre la représentation des causes. Il faut laisser l'événement dans le suspens des causes qui le rend rebelle à toute explication par un principe de raison suffisante, qu'il soit fictionnel ou documentaire. Mais le respect de ce suspens ne s'oppose en rien aux moyens d'art dont dispose Lanzmann. Il ne s'oppose en rien à la logique du régime esthétique des arts. Enquêter sur quelque chose qui a disparu, sur un événement dont les traces sont effacées, retrouver les témoins de l'événement, les faire parler de la matérialité de l'événement sans en effacer pourtant l'énigme, sans que ce qui est montré délivre le sens de ce qui est montré, c'est une forme d'enquête assurément inassimilable à la logique représentative de la vraisemblance [...] (Nancy, 2001 : 96).

Certes, on retrouve chez Beckett les éléments qui évoquent Shoah tels que l'épuisement, l'inutilité, le sadisme du bourreau ou encore la banalité du mal, la disparition sans traces et la cendre. Ces éléments ne font que renforcer l'hypothèse de la présence de Shoah qui se traduit par cette hantise de la cendre et de la disparition totale. À l'appui de ces éléments qui laissent entrevoir chez Beckett le corps et l'univers concentrationnaire, on constate que c'est l'écriture même contaminée par ce processus qui fait disparaître le corps. Il reste la question de l'absence telle qu'elle est réfléchie par Pierre Fédida et par Didi-Huberman dans sa lecture d'*Absences* du psychanalyste. Elle pourrait permettre d'approfondir la réflexion sur l'écriture de la disparition et du manque observée chez Beckett.

Que l'absence soit « émanation » ou « souffle indistinct », cela veut dire qu'elle doit être pensée, désormais, comme *matière en mouvement* atteignant toute chose de son impureté. Or, c'est cela même qu'il faut appeler *image* au sens même – sens radical – d'une « puissance généalogique ». Image, donc : le souffle du temps en tant qu'il nous touche, nous atteint, nous affecte (voire nous infecte). Cela supposait dans le projet de Pierre Fédida, une reformulation du concept freudien de représentation (de) chose : cela supposait d'arracher celle-ci, non seulement au primat symbolique (lacanien) de la « représentation (de) mot », mais encore au primat logique (kantien) attaché à la compréhension générale de la « représentation ». Plus encore, il s'agissait d'arracher à l'image sa dernière *l'absence*, « se dessaisir [donc] de l'*empreinte* – encore trop soumise à du corps représentable – pour découvrir le contact [en tant qu'il] fait revenir une présence sans la moindre possibilité de la représenter. » (Didi-Huberman, 2005 : 78-79).

Shoah nous confronte à cette réflexion et en fin de compte, à ce choix esthétique (et éthique) : la représentation de l'événement qui préserve l'énigme et qui accepte le manque ou cette présence qui s'imprime dans l'image ou dans l'écrit, qui revient sans être visible, sans se laisser saisir.

Dans les arts, Shoah me paraît comme un concept, à la fois comme une menace de destruction définitive et une force créative qui, certes, contamine l'œuvre mais qui la crée aussi. L'art dans cette lecture de l'œuvre à la lumière de Shoah et de ce phénomène irrésistible du manque, de l'absence enfin, se présente comme un rempart contre l'oubli sur lequel se gravent quelques « empreintes » du souffle de présences. Toutefois, la peur de l'oubli, la terreur face à l'ignorance et à l'indifférence, empêchent de se contenter de cette vision optimiste de l'art et d'affirmer aussi le contraire.

En réfléchissant sur comment écrire Auschwitz, comment écrire le corps d'Auschwitz, les étudiants, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, ont des réflexions intéressantes, mais ils ont du mal à nommer le Juif. Il n'est quasiment jamais question du Juif, ni à l'écrit, ni à l'oral. On parle donc facilement des victimes, des prisonniers, des déportés, des corps emprisonnés, des corps traqués, des détenus, et même des exterminés, mais un étudiant sur trente dira Juif et qu'il s'agit des Juifs et des détenus juifs. Et quand on parle de la disparition, de faire disparaître, le Juif n'est pas nommé. Après un cours préparatoire que les étudiants suivent d'ailleurs avec beaucoup d'intérêt, on ne peut pas dire que le Juif n'est nommé par quasi personne à cause d'une mauvaise compréhension du contexte des œuvres.

Finalement, on peut observer un lien entre ce qu'on constate en travaillant en classe sur la littérature d'Auschwitz, sur cette écriture spécifique du corps concentrationnaire et le fait que le Juif disparaît complètement des propos alors qu'on parle de Shoah. Mais, peut-on parler de Shoah sans parler du Juif? Chez Beckett finalement, il n'est jamais question du Juif, ni d'Auschwitz, ni de Shoah. Pourquoi l'écriture porterait cette hantise et cette empreinte de Shoah, pourquoi serait-il question de catastrophe, de disparition et des cendres, de femme disparue, de l'homme disparu, de l'enfant disparu, des fosses communes, des crânes dans les fosses, des ossements, des os blancs dans les fosses, du petit peuple avec une référence directe à Primo Levi à « si c'est un homme » sans nommer le Juif? Pourquoi enfin ne pas nommer? Comment justifier le refus de nommer? Est-ce le refus ou bien l'impossibilité de nommer?

Le texte même fait donc disparaître le Juif puisqu'il n'est jamais question du Juif. Le Juif disparaît aussi dans le texte. Si l'écriture est un rempart contre l'oubli, on peut se poser la question suivante : comment ne pas oublier un événement qui n'est pas nommé, un lieu qui n'est pas nommé, un nom qui n'est pas écrit? Dans ce sens-là, la littérature en laissant potentiellement une trace, une empreinte contre l'oubli, contre l'effacement en étant elle-même une trace permanente, finalement elle-même, efface la trace de ce qu'elle tenterait de nommer et donc de préserver. Elle reste une trace, certes, mais une trace fragile et mouvante.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

BECKETT, Samuel. 2012. *Peste soit de l'horoscope et autres poèmes*. Paris : Minuit.

———. 1992. *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minuit.

———. 1991. *Cap au pire*. Paris : Minuit.

———. 1989. *Soubresauts*. Paris : Minuit.

———. 1988. *L'image*. Paris : Minuit.

———. 1982. *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris : Minuit.

———. 1981. *Mal vu mal dit*. Paris : Minuit.

———. 1980. *Compagnie*. Paris : Minuit.

———. 1978a. *Poèmes suivi de Mirlitonnades*. Paris : Minuit.

———. 1978. *Pas suivi de Quatre esquisses*. Paris : Minuit.

———. 1976. *Pour finir encore et autres foirades*. Paris : Minuit.

———. 1975. *Oh les beaux jours! suivi de Pas moi*. Paris : Minuit.

———. 1972a. *Têtes-mortes*. Paris : Minuit.

———. 1972. *Comédie et actes divers*. Paris : Minuit.

———. 1970. *Le dépeupleur*. Paris : Minuit.

———. 1968. *Watt*. Paris : Minuit.

———. 1961. *Comment c'est*. Paris : Minuit.

———. 1960. *La dernière bande suivi de Cendres*. Paris : Minuit.

———. 1957a. *Tous ceux qui tombent*. Paris : Minuit.

- . 1957. *Fin de partie*. Paris : Minuit.
- . 1955. *Nouvelles et textes pour rien*. Paris : Minuit.
- . 1953. *L'Innommable*. Paris : Minuit.
- . 1952. *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
- . 1951a. *Malone meurt*. Paris : Minuit.
- . 1951. *Molloy*. Paris : Minuit.

Les ouvrages sur Beckett

- ADORNO, Theodor W. 2008. *Notes sur Beckett*. Caen : Nous.
- . 1984. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- ALLAIRE, Suzanne. 2001. « La voix en question : *L'Innommable* de Beckett », *Cahiers de Narratologie*. <http://narratologie.revues.org/6915>, consulté le 30 mars 2015.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth et Alexandra POULIN (dir.). 2014. *Tombeau pour Samuel Beckett : ouvrage collectif*. Bruxelles : Aden.
- . 2008. *Endgame, ou le théâtre mis en pièces*. Paris : Presses universitaires de France : CNED.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth. 2006. *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck.
- BEAUJEU, Arnaud. 2010. *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett : autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »*. Oxford : Peter Lang, vol. 36.
- BROWN, Llewellyn. 2008. *Beckett : les fictions brèves : voir et dire*. Caen : Lettres Modernes Minard.
- CENTRE POMPIDOU, DIRECTION DE L'ACTION ÉDUCATIVE ET DES PUBLICS. 2007. *Samuel Beckett. Dossier pédagogique*. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cBLXXx/rA5ygK>, consulté le 17 mars 2019.
- CLÉMENT, Bruno. 1994. *L'œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.

DELEUZE, Gilles. 1992. « L'épuisé », *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Minuit.

ENGELBERTS, Matthijs et Danièle DE RUYTER (dir.). 2008. *Samuel Beckett aujourd'hui. Des éléments aux traces*, n°20. Amsterdam : Rodopi.

ENGELBERTS, Matthijs et Sjef HOUPPERMANS (dir.). 2000. *Samuel Beckett aujourd'hui. L'affect dans l'œuvre beckettienne*, n°10. Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi.

EVARD, Franck et Christine BARON. 1998. *En attendant Godot, Fin de partie : Samuel Beckett*. Paris : Ellipses.

FERRINI, Jean-Pierre. 2003. *Dante et Beckett*. Paris : Hermann.

GAUTHIER, Nicolas. 2004. « L'épanorthose dans L'Innommable de Samuel Beckett : désorienter le lecteur pour orienter la lecture ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

GROSSMAN, Évelyne. 2004. *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*. Paris : Minuit.

———. 1998. *L'esthétique de Beckett*. Paris : SEDES.

HOUPPERMANS, Sjef. 2006 (dir.). *Samuel Beckett Aujourd'hui. Présence de Samuel Beckett : Colloque de Cerisy*, n°17. Amsterdam : Rodopi.

HOUSTON JONES, David. 2000. *The Body Abject : Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford : Peter Lang.

KNOWLSON, James. 2007. *Beckett : biographie*. Arles : Actes Sud.

LEMONNIER-TEXIER, Delphine, CHEVALLIER, Geneviève et Brigitte PROST (dir.). 2012. *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : écriture, représentation et mémoire*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

MAYOUX, Jean-Jacques. 1951. « Molloy : un événement littéraire, une œuvre », *Molloy*. Paris : Minuit.

MÉVEL, Yann. 2008. *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*. Amsterdam : Rodopi.

NOUDELMANN, François. 2010. *Beckett ou la scène du pire : étude sur En attendant Godot et Fin de partie*. Paris : Honoré Champion.

ROSS, Ciaran. 2004. *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam/New York : Rodopi.

TERLEMEZ, Serpilekin Adeline. 2012. *Le théâtre innommable de Samuel Beckett*. Paris : L'Harmattan.

WEBER-CAFLISCH, Antoinette. 1994. *Chacun son dépeupleur : sur Samuel Beckett*. Paris : Minuit.

Littérature de Shoah

ANTELME, Robert. 1996. *Textes inédits sur L'espèce humaine*. Paris : Gallimard.

———. 1957. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard.

DELBO, Charlotte. 2013. *Auschwitz et après*. Paris : Minuit, 3 vol.

DURAS, Marguerite. 1985. *La douleur*. Paris : P.O.L.

KERTÉSZ, Imre. 2009. *L'holocauste comme culture : discours et essais*. Arles : Actes Sud.

———. 2003. *Être sans destin*. Arles : Actes Sud.

———. 2002. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. Arles : Actes Sud.

Klüger, Ruth. 2005. *Refus de témoigner : une jeunesse*. Paris : Viviane Hamy.

LEVI, Primo. 2005. *Œuvres*. Paris : Robert Laffont.

———. 1989. *Les naufragés et les rescapés*. Paris : Gallimard.

———. 1987. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard.

POZNER, Vladimir. 1980. *Descente aux enfers*. Paris : Julliard.

ROUSSET, David. 2011. *L'univers concentrationnaire*. Paris : Fayard.

———. 1974. *Les jours de notre mort*. Paris : Union générale d'éditions.

SEMPRÚN, Jorge. 2012. *Le fer rouge de la mémoire*. Paris : Gallimard.

WIESEL, Elie. 2007. *La nuit*. Paris : Minuit

Sur Shoah

- AGAMBEN, Giorgio. 2009. *Nudités*. Paris : Payot et Rivages.
- . 1999. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Payot et Rivages.
- ARENDT, Hanna. 2015. *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*. Paris : Gallimard, 519 p.
- ARONÉANU, Eugène. 2005. *Paroles de déportés : témoignages et rapports officiels*. Paris : Bartillat.
- BENSOUSSAN, Georges. 2008. *Un nom impérissable : Israël, le sionisme et la destruction des Juifs d'Europe, 1933-2007*. Paris : Seuil.
- . 2006. *Europe – une passion génocidaire*. Paris : Mille et une nuits.
- . 1996. *Histoire de la Shoah*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 1989. *Génocide pour mémoire : des racines du désastre aux questions d'aujourd'hui*. Paris : Éditions du Félin.
- BENSOUSSAN, Georges et Antoine GERMA. 2011. « Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 195. Paris : Centre de documentation juive contemporaine.
- BRAYARD, Florent. 2004. *La « solution finale de la question juive » : la technique, le temps et les catégories de la décision*. Paris : Fayard.
- COHEN, Esther. 2010. *Les narrateurs d'Auschwitz*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- DELVENNE, Sylvie, MICHAUX, Christine et Marc DOMINICY. 2005. *Oralités : catégoriser l'impensable. La figure du « musulman » dans les témoignages des rescapés des camps nazis*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.
- DESBOIS, Patrick. 2007. *Porteur de mémoires*. Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon.
- DOBBELS Daniel et Dominique MONCOND'HUY (dir.). 2006. *Les camps et la littérature : une littérature du XX^e siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- DURAS, Marguerite. 1985. *La douleur*. Paris : P.O.L.
- FRIEDEMANN, Joë. 2007. *Langages du désastre : Robert Antelme, Anna Langfus, André Schwarz-Bart, Jorge Semprun, Elie Wiesel*. Saint-Genouph : Librairie Nizet.
- FRIEDLÄNDER, Saul. 2010. *Pie XII et le III^e Reich*. Paris : Seuil.

- GROSSMAN, Vassili. 1993. *Années de guerre*. Paris : Autrement.
- HADDAD, Gérard. 2011. *Lumière des astres éteints*. Paris : Grasset.
- HILBERG, Raul. 2006. *La destruction des Juifs d'Europe*. Paris : Gallimard.
- . 2001. *Holocauste : les sources de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- HOESS, Rudolf. 1959. *Le commandant d'Auschwitz parle*. Paris : Julliard.
- JURGENSON, Luba. 2006. « La mort dans les camps de concentration », *Revue Frontières*, n° 1, vol. 19.
- . 2003. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible? : essai*. Monaco : du Rocher.
- . *La représentation de la limite dans quelques récits des camps*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/jurgensonRL.html>, consulté le 17 mars 2019.
- KERTÉSZ, Imre. 2009. *L'holocauste comme culture : discours et essais*. Arles : Actes Sud.
- LANZMANN, Claude. 2001. *Sobibor : 14 octobre 1943, 16 heures*. Paris : Cahiers du cinéma.
- . 1985. *Shoah*. Paris : Fayard.
- LINDEPERG, Sylvie et Annette WIEVIORKA. 2008. *Univers concentrationnaire et génocide : voir, savoir, comprendre*. Paris : Mille et une nuits.
- MESNARD, Philippe. 2015. *Des voix sous la cendre : manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*. Paris/Mémorial de la Shoah : Calmann-Lévy.
- NEHER, André. 1970. *L'exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris: Seuil.
- PATTERSON, Charles. 2008. *Un éternel Treblinka*. Paris : Calmann-Lévy.
- SOLJÉNITSYNE, Alexandre. 1976. *L'archipel du Goulag, 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*. Paris : Seuil.
- SPIEGELMAN, Art. 1992. *Maus : un survivant raconte*. Paris : Flammarion.
- TERNON, Yves. 2007. « Les médecins nazis », *Les Cahiers de la Shoah* 2007/1, n° 9. www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-la-shoah-2007-1-page-15.htm, consulté le 17 mars 2019.

ENEZIA, Shlomo. 2007. *Sonderkommando. Dans l'enfer des chambres à gaz*. Paris : Albin Michel.

WEISS, Peter. 1966. *L'instruction, oratorio en onze chants*. Paris : Seuil.

WIEVIORKA, Annette. 2013. *L'ère du témoin*. Paris : Pluriel.

———. 2013a. *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. Paris : Fayard.

———. 2005. *Auschwitz, la mémoire d'un lieu*. Paris : Hachette littératures.

ZÁMEČNÍK, Stanislav. 2003. *C'était ça, Dachau*. Paris : Le Cherche midi.

Filmographie

LANZMANN, Claude (réalisateur). *Shoah* [DVD]. Irvington, New York : The Criterion Collection, 2013, 566 minutes.

NEMES, László (réalisateur). *Son of Saul* [DVD]. Culver City, California : Sony Pictures Home Entertainment Inc., 2016, 107 minutes.

RESNAIS, Alain (réalisateur). *Nuit et brouillard* [DVD]. Irvington, New York : Criterion Collection, 2003, 31 minutes.

SPIELBERG, Steven (réalisateur). *Schindler's list* [DVD]. University City, CA : Universal Studios, 2018, 196 minutes.

Esthétique du corps et de l'image

ANZIEU, Didier. 1995. *Le moi-peau*. Paris : Dunod.

———. 1977. *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*. Paris : Dunod.

BOHM-DUCHEN, Monica. 1995. *After Auschwitz : Responses to the Holocaust in Contemporary Art*. London : Lund Humphries.

DELEUZE, Gilles. 2002. *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris : Seuil.

DE M'UZAN, Michel. 1977. *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*. Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Sortir du noir*. Paris : Minuit.

- . 2014. *Essayer voir*. Paris : Minuit.
- . 2011. *Écorces*. Paris : Minuit.
- . 2010. *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*. Paris : Minuit.
- . 2006. *Le danseur des solitudes*. Paris : Minuit.
- . 2005. *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*. Paris : Minuit.
- . 2004. *Images malgré tout*. Paris : Minuit.
- . 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- . 2001. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte*. Paris : Minuit.
- . 1993. *Le cube et le visage : autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*. Paris : Macula.
- . 1990. *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- FRODON, Jean-Michel. 2007. *Le cinéma et la Shoah : un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*. Paris : Cahiers du cinéma.
- GROSSMAN, Évelyne. 1996. *Artaud/Joyce : le corps et le texte*. Paris : Nathan.
- JARON, Steven. 2008. *Zoran Mušič : voir jusqu'au cœur des choses*. Paris : l'Échoppe.
- LE BRETON, David. 2006. *L'anthropologie de la douleur*. Paris : Métailié.
- LOWY, Vincent. 2008. « Jean-Michel Frodon, dir., *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle* », *Questions de communication*. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1336>, consulté le 19 mars 2019.
- SYLVESTER, David. 1996. *Entretiens avec Francis Bacon*. Genève : Skira.

Philosophie et littérature

- ADORNO, Theodor W. 2016. *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot et Rivages.
- . 2009. *Nudités*. Paris : Payot et Rivages.

———. 1978. *Dialectique négative*. Paris: Payot.

ARTAUD, Antonin. 2004. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

BARBÉRIS, Jeanne-Marie et Bruno MAURER. 1998. *L'information grammaticale*, n° 77. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_num_77_1_2875, consulté le 20 avril 2017.

BARTHES, Roland. 1979. *Sollers écrivain*. Paris : Seuil.

BENOIT, Éric. 2001. *De la crise du sens à la quête du sens. Mallarmé, Bernanos, Jabès*. Paris : Cerf.

BLANCHOT, Maurice. 1983. *Après coup précédé par Le ressassement éternel*. Paris : Minuit.

———. 1980. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard.

CAUQUELIN, Anne. 2006. *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.

———. 1986. *Court traité du fragment : usages de l'œuvre d'art*. Paris : Aubier.

CHOL, Isabelle. 2004. *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.

COHEN-SHAOULI, Moché. 1990. *Guérir par les plantes selon le Rambam*. Tel-Aviv : Moché Cohen-Shaouli.

DANTE, Alighieri. 2004. *La divine comédie : L'enfer*. Paris : Flammarion.

DELEUZE, Gilles. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.

FINKIELKRAUT, Alain. 2013. *Ce que peut la littérature*. Paris : Stock.

———. 2012. *L'interminable écriture de l'extermination*. Paris : Gallimard.

———. 1980. *Le juif imaginaire*. Paris : Seuil.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHÂTEAU. 2013. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Armand Colin.

FROMILHAGUE, Catherine et Claude THOMASSET. 1995. *Les figures de style*. Paris : Nathan.

HUISMAN, Denis (dir.). 2009. *Dictionnaire des philosophes*. Paris : Paris : Presses universitaires de France.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1986. *L'imprescriptible. Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*. Paris : Seuil.

KANTOR, Tadeusz. 1977. *Le théâtre de la mort*. Lausanne : L'Âge d'homme.

KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY (dir.). 1981. *Les fins de l'homme : à partir du travail de Jacques Derrida : colloque de Cerisy, 23 juillet-2 août 1980*. Paris : Galilée.

———. 1978. *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.

LEHMANN, Hans-Thies. 2002. *Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

LEVINAS, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie générale française.

———. 1982. *Éthique et infini*. Paris : Librairie générale française.

MICHAUD, Ginette. 1989. *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Ville LaSalle : Hurtubise HMH.

NANCY, Jean-Luc. 2001. *L'art et la mémoire des camps : représenter, exterminer*. Paris : Seuil.

NOUSS, Alexis. 2010. *Paul Celan : les lieux d'un déplacement*. Lormont : Le Bord de l'eau.

ONFRAY, Michel. 2018. *La pensée postnazie. Contre-histoire de la philosophie*, vol. 10. Paris : Grasset.

PAVIS, Patrice. 2006. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.

PEREC, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.

RIPOLL, Ricard (dir.). 2005. *Stratégies de l'illisible*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

———. 2002. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

ROBIN, Régine. 2003. *La mémoire saturée*. Paris : Stock.

ROUBINE, Jean-Jacques. 2004. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin.

SARRAZAC, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil.

VAYDAT, Pierre (dir.). 2002. *L'homme défiguré. L'imaginaire de la corruption et de la défiguration*. Villeneuve d'Ascq : Université Charles de Gaulle-Lille 3.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. 2001. *Philosophie des images*. Paris : Presses universitaires de France.